P 149
G. Călinescu

ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"

Revista de istorie şi teorie literară

ANUL XL
1-2
ianuarie—iunie
1992

P3V34-1

În acest număr:

- *Repere fundamentale:* ROMANTISMUL ROMÂNESC, N. IORGA, M. SADOVEANU, MATEIU I. CARAGIALE
- *Rememorări:* N. STEINHARDT
- *Dezbateri:* N. MANOLESCU, A. MARINO
- *Literatură şi psihologie*
- *Texte şi documente:* C. NEGRUZZI inedit
- *Recenzii*

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie și teorie literară

ANUL XL Nr. 1—2 ianuarie—iunie 1992

SUMAR

REPERE FUNDAMENTALE

PAUL CORNEA: Din nou despre romantismul românesc (Post-scriptum după 20 de ani) 3
GABRIELA OMĂT: Realismul lui N. Iorga (II) 17
ION APETROAIE: Strategia deschiderii narative la M. Sadoveanu 33
ALINA PAMFIL: Mateiu I. Caragiale: Poetica melancoliei 43

REMEMORĂRI: N. STEINHARDT

NICOLAE MECU: Portretul înțeleptului la tinerețe (I) 57
N. STEINHARDT: Un mare critic burghez: D. E. Lovinescu 67
Liberalism 70
Două cărți postume
MONICA PILLAT: *Jurnalul fericirii* 85
EUGENIA TUDOR-ANTON: *Monologul polifonic* 89

DEZBATERI

MIRCEA ANGHELESCU: Romantismul românesc și literatura de tip Biedermeier 95
MONICA SPIRIDON: Viața ideii de literatură 101

LITERATURĂ ȘI PSIHOLOGIE

CARMEN-MARIA ROȘCA: În centrul narativității 107
STROE MARCUS, DOINA ȘTEFANA SĂUCAN: Comunicarea de tip empatic și literatura 119
ION MÂNZAT: Metafora în gîndirea științifică neclasică 127

TEXTE ȘI DOCUMENTE

DAN MĂNUCĂ: C. Negruzzi inedit (II) 139

GLOSE

MIHAI GHERMAN: Versificație și retorică în literatura română la începutul secolului al XVIII-lea 149
PAUL CERNOVODEANU: Contribuții privitoare la biografia și activitatea publicistului Scarlat Timpeanu (c. 1783—1856) 155
AL. SĂNDULESCU: Paul Zarifopol și cultura germană 163
DORINA GRĂSOIU: Viața cărților lui Ovidiu Papadima 167

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 1—198, București

P3334-1

BIBLIOTECA G. CĂLINESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie și teorie literară

Apare trimestrial sub egida

INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE

Director : acad. Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Redactor-șef : Al. SĂNDULESCU

Secretar de redacție : Nicolae MECU

Membri : Mircea ANGHELESCU, Marin BUCUR, Alexandru CIORĂNESCU (Tenerife), Paul CORNEA, Klaus HEITMANN (Heidelberg), Nicolae MANOLESCU, Dan MĂNUCĂ, Mihai MORARU, Liviu PETRESCU, Eugen SIMION, Emil TURDEANU (Paris), Stan VELEA.

• *Redacționale :*

• Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate potrivit normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.

• Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacției : R-70626, București, Bd. Schitu Măgureanu nr. 1, telefon 14.78.98.

• Abonamentele în țară se pot contracta la oficiile PTTR precum și prin agenții și factorii poștali.

• Cititorii din străinătate se pot abona prin ORION SRL, Splaiul Independenței 202A, București 6, Romania PO BOX 74—19 București. Tx 11939 CBTxR. Fax (400) 424169. Adresa editurii — 79717, București, Calea Victoriei 125.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie și teorie literară

ANUL XL Nr. 1—2 ianuarie—iunie 1992

SUMAR

REPERE FUNDAMENTALE

PAUL CORNEA: Din nou despre romantismul românesc (Post-scriptum după 20 de ani) 3
GABRIELA OMĂT: Realismul lui N. Iorga (II) 17
ION APETROAIE: Strategia deschiderii narative la M. Sadoveanu 33
ALINA PAMFIL: Mateiu I. Caragiale: Poetica melancoliei 43

REMEMORĂRI: N. STEINHARDT

NICOLAE MECU: Portretul înțeleptului la tinerețe (I) 57
N. STEINHARDT: Un mare critic burghez: D. E. Lovinescu 67
Liberalism 70
Două cărți postume
MONICA PILLAT: *Jurnalul fericirii* 85
EUGENIA TUDOR-ANTON: *Monologul polifonic* 89

DEZBATERI

MIRCEA ANGHELESCU: Romantismul românesc și literatura de tip Biedermeier 95
MONICA SPIRIDON: Viața ideii de literatură 101

LITERATURĂ ȘI PSIHOLOGIE

CARMEN-MARIA ROȘCA: În centrul narativității 107
STROE MARCUS, DOINA ȘTEFANA SĂUCAN: Comunicarea de tip empatic și literatura 119
ION MÂNZAT: Metafora în gîndirea științifică neclasică 127

TEXTE ȘI DOCUMENTE

DAN MĂNUCĂ: C. Negruzzi inedit (II) 139

GLOSE

MIHAI GHERMAN: Versificație și retorică în literatura română la începutul secolului al XVIII-lea 149
PAUL CERNOVODEANU: Contribuții privitoare la biografia și activitatea publicistului Scarlat Tîmpeanu (c. 1783—1856) 155
AL. SĂNDULESCU: Paul Zarifopol și cultura germană 163
DORINA GRĂSOIU: Viața cărților lui Ovidiu Papadima 167

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 1—198, București

P3336-1

BIBLIOTECA G. CĂLINESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIN NOU DESPRE ROMANTISMUL ROMÂNESC
(POST-SCRIPTUM DUPĂ 20 DE ANI) *

Paul Cornea

Aș dori ca în această comunicare să adaug un Post-scriptum cărții mele dindărăt cu exact douăzeci de ani, *Originile romantismului românesc*. Post-scriptum-ul e un comentariu concis, flexibil, deschis care aruncă o acoladă spre un text anterior sau îl folosește drept pretext. El sugerează o anumită complementaritate care poate fi de natură reflexivă sau autocritică: Post-scriptumul oferă prilejul de a corija o eroare, de a înlătura o omisiune, de a nuanța o afirmație. Ori e posibil să se înscrie într-o strategie persuasivă: să focalizeze atenția asupra a ceea ce, în perspectiva timpului scurs, pare să nu mai fie inteligibil ori de actualitate, sau să explicitezе intenția acoperită spre a constrînge interpretarea ori să pună în abis o teză spre a-i argumenta șansele sau riscurile. P.-S.-ul poate să reprezinte, de asemeni, o formă a relativizării: și anume cînd un punct de vedere cîndva sentențios e deconstruit (ironic!), ori cînd se insinuează că „închiderea" textului marcată prin cuvîntul „sfîrșit" e doar provizorie, că problema în discuție continuă să se afle pe rol. Există desigur și alte funcții îndeplinite de P.-S., dar nu-mi propun să le recenzez aici.

Cele menționate îmi justifică suficient proiectul de a formula cîteva idei privind dezvoltarea romantismului românesc dincolo de data de 1840, la care am abandonat cercetarea acum 20 ani — și anume continuînd cele spuse atunci nu în litera, ci în spiritul lor, și nu la modul analitic, ci într-o ochire globală, în perspectiva „departelui". Am în vedere un examen rapid și sintetic, orientat spre cîteva aspecte centrale și, în opinia mea, relevante. Genul disponibil, proteic și încă neteoretizat al P.-S., mă obligă la consecvență fără să-mi impună constrîngeri de parcurs.

PROBLEME DE TERMINOLOGIE ȘI DELIMITARE

O precizare importantă, înainte de a porni la drum: discutarea romantismului o voi întreprinde din două perspective — a „curentului romantic" și, ca să rămîn tot la o metaforă lichidă, „a pantei de scurgere", în alți termeni, a structurii constituite și a principiilor structurante, a romantismului și a romanticității. „Curentul" (prin care înțeleg un ansamblu de practici scripturale, afine prin viziunea despre lume și poetică), reprezintă un dat istoric, specific unei anumite epoci și unui anumit spațiu cultural; „panta" implică o constantă psihologică și de comporta-

* Text revăzut al comunicării prezentate în cadrul Zilelor Eminescu — Cluj-Napoca, 10—12 ianuarie 1992.

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 3—16, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ment, pe care o regăsim mereu, pe orice treaptă a existenței sociale, diversificîndu-se și metamorfozîndu-se, ca una din alternativele cuplului: apolinic/dionisiac, echilibru/dezechilibru, claritate/tenebre, rațiune/intuiție, măsură/hybris etc. Prin urmare, asertez că romanticitatea, în sensul de „forma mentis", își desfășoară deplin virtualitățile în cadrul curentului romantic, caracteristic sec. al XIX-lea, însă după epuizarea acestuia, ca modalitate productivă și canonică a literaturii, continuă să subziste sub specie individuală, cu mai multă ori mai puțină vigoare, intrînd într-o nesfîrșită varietate de aliaje și interferențe [1].

O a doua precizare, de neevitat, se referă la sensul atribuit conceptului de „romantism". În climatul mai degrabă sceptic care predomină în știința literară contemporană, încercarea de a găsi o definiție unui fenomen polivalent, a cărui esență constă tocmai în libertatea imaginației și a sensibilității, în refuzul regulilor coercitive, în complacerea în relativ și particular, riscă să conducă la un eșec sigur. Ne răsună încă în urechi avertismentele unor Paul Valéry și A. O. Lovejoy, iar altele, foarte recente și tot atît de pesimiste, nu lipsesc. De pildă (Rupert Christiansen: „Romantismul (așa cum îl înțeleg criticii — n.n.) e asemenea unei temnițe cu multe celule, aripi și coridoare, un loc cu ziduri groase și uși zăvorîte în care ocupanții sînt forțați cu toții să poarte aceeași uniformă".

Și cu toate astea, în bună și elementară logică, nu e posibil să operăm asupra „corpus"-ului textelor reputate a fi romantice fără a fi în stare să distingem dacă spețele aparțin ori nu speciei, deci fără a ne explicita criteriile. Dacă pare riscant să încercăm o definiție e, pe de altă parte, imposibil s-o evităm. Ieșirea din dilemă e cu putință printr-o strategie pe care am utilizat-o și în *Originile romantismului românesc:* în loc să caut o formulare *passe-partout*, atotcuprinzătoare și atotaplicabilă, am încercat să circumscriu un cîmp semantic, cu frontiere plauzibile, dar indefinite, conținînd un nucleu (pe cît posibil) *non-varietur*, deci destul de general (numitorul comun al diferitelor forme de romantism) și o listă non-limitativă și non-sumativă de atribute (a căror combinare, mereu diferită, ilustrează varietățile istorice ale romantismului). Prin această dublă postulare am recunoscut, în același timp, unitatea fundamentală a romantismului (care face conceptul posibil și îngăduie comunicarea) și emergența independentă (dar în contexte socio-istorice similare) a diverselor romantisme naționale. În esență, fără a intra în detalii care nu-și au locul aici, reamintesc că, în viziunea mea, numitorul comun romantic îl constituie pe de o parte, conștiința scindării dintre Eu și lume, a rupturii de prezent și de formele realului, pe de alta, contestarea, intensivă sub raport afectiv, a diverselor constrîngeri care limitează expansiunea ființei (în teologie, metafizică, artă, politică etc.) [2].

[1] Am propus un concept mai flexibil și, în același timp, mai riguros de „curent" (ca „ansamblu de practici scripturale") în: *Noțiunea de „curent literar" — o radiografie critică*, în „Limbă și literatură", seria I, Prelegeri III, Cursuri de vară, Societatea de Științe Filologice, 1980, p. 145—155. Puncte de vedere apropiate: Claudio Guillén, *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton, N. Y., 1971, p. 421; „Neohelicon" nr. 1—2, 1973 (Contribuții de Claudio Guillén, A. Balakian, A. Stegmann etc.); M. Szabolcsi, *Groupe-école — courant*, în „Beiträge zur Romanischen Philologie", 1979 (XVIII), an Heft 1.

[2] Problema „definirii" romantismului am abordat-o în *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, 1972, p. 9—15. Alte puncte de vedere recente sînt rezumate de René Wellek, *Conceptele criticii* (capitolele *Conceptul de romantism în istoria literară* și *Romantismul reexami-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

După 20 ani rămîn în principiu la aceeași rezolvare a problemei. Cea mai importantă, originală și deschizătoare de orizonturi contrapropunere de care am luat act între timp e a lui M. H. Abrams, din cartea sa *Naturalism and Supernaturalism*, apărută în 1971, dar ajunsă la cunoștința mea mult mai tîrziu. Abrams, cercetător subtil și sagace, autor al unei lucrări clasice a istoriei literare *The Mirror and the Lamp* (1953), explică romantismul ca o secularizare a *pattern*-ului biblic Paradis—Cădere—Mîntuire—Paradis recîștigat, ceea ce, în termeni neo-platonici, ar reveni la circuitul emanației și reintegrării, trecerea de la Unitate la Multiplicitate și apoi la o Unitate redobîndită. Filozofii romantici (Herder, Schiller, Schelling, Fichte, Hegel) n-ar fi făcut decît să traducă gîndirea mitică a Bibliei în formulări conceptuale, iar poeții (Wordsworth, Coleridge, Keats etc.) s-o reinvestească simbolic și imagistic.

Deși foarte stimulativă, teza lui Abrams îmi pare prea particulară. Îi reprosez, în primul rînd, caracterul tematic : ea ne propune un „scenariu" acolo unde ar fi mai nimerit să vorbim de „atitudini" existențiale. Universalitatea romantismului e mai bine servită de o explicație ontologică, axată pe modul ființării în lume. Căci înainte de a-și lămuri ce anume a produs destrămarea unității primordiale, starea de individuație, cu toate avatarele ei, romanticul își asumă ruptura, ca un dat originar. Fenomenologic, motivația — oricare ar fi ea — e ulterioară stării de criză. De altfel, *pattern*-ul biblic nici nu e destul de specific. El nu se aplică lui Kleist, Byron, Walter Scott, Nerval, Michelet, Leopardi, Pușkin (ca să dau numai cîteva exemple) și se află în răspăr cu o întreagă școală de gîndire nihilistă, trecînd prin Kierkegaard și culminînd cu Nietzsche. Abrams însuși, în paragraful concluziv al cărții, ține să observe precaut că ansamblul ideilor, motivelor, valorilor de care se ocupă aparține „doar" tradiției romantismului englez, că prin urmare — se poate conchide — nu e indicat a-i extrapola teoria [3].

Privind acum romantismul românesc sub ipostaza de „curent", în întregul itinerarului cuprins, aproximativ, între 1830—1880, două constatări mi se par frapante. Una a mai fost făcută, dar a rămas neelucidată : curentul romantic se prelungește la noi dincolo de limita de epuizare europeană. De ce oare? În principal, cred, din cauză că procesul de instituționalizare a genurilor și de modernizare a limbii literare se încheie de-abia

nal), trad. Rodica Tiniș, Editura Univers, 1970 ; Henri H. H. Remak, *Trends of Recent Research on West European Romanticism* în *Romantic and its Cognates*, ed. by Hans Eichner, University of Toronto, University of Manchester, 1972 ; *Romanticism : Points of View*, ed. by Robert F. Glockner and Gerald E. Enscoe, Detroit, 1975. Foarte interesant e și numărul special *The Concept of Romanticism* din „Studies in Romanticism", vol. IX, nr. 4, 1970 (Contribuții de Morse Peckham, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Karl Kroeber etc.). Citatul din Rupert Christiansen : *Romantic Affinities. Portraits from an Age. 1780—1830*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1988, p. 8.

[3] M. H. Abrams, *Natural Super-naturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, 1971. Wayne C. Booth sistematizează obiecțiile aduse cărții lui Abrams în *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*, The University of Chicago Press, 1979, p. 143—175. Reproduce și replica lui Abrams, p. 175—194 (inițial publicată în „Critical Inquiry"). În *Natural Supernaturalism*, Abrams notează că întregul complex al ideilor, motivelor și valorilor de care s-a ocupat are „cea mai-bună îndreptățire istorică la denumirea de tradiție romantică engleză" întrucît a reprezentat elementul central în explozia creativității intelectuale și imaginative pe care mulți scriitori romantici și-au recunoscut-o ei înșiși, legînd-o de Revoluția Franceză și specificînd-o ca „spirit al epocii" (p. 462).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

către 1870, iar educația gustului public rămîne labilă pînă tîrziu, de unde eclectismul tendințelor și circulația clișeelor. Dat fiind că de-abia după Unire încep să fie depășite condițiile fazei eroice și de-abia o dată cu Junimea spiritul critic avea să intre în totalitatea prerogativelor sale, nu e de mirare că retorica afectului, atinsă de uzură morală în Vest, continuă la noi să se manifeste exuberant. Pentru a-și exprima protestul ori entuziasmul, poeți și jurnaliști se servesc de un limbaj al tumefacției stilistice și al reliefării antitezelor. Arderea etapelor, de care am vorbit în *Originile romantismului*, duce, în cel mai bun caz, la sincronii formale; nu numai că decalajele nu sînt estompate, ci, dimpotrivă, ele ies crud în lumină. De aceea, criza conștiinței post-revoluționare, în loc să se soldeze cu o degradare rapidă a structurilor romantice, ca în Occident, declanșează în condițiile noastre, unde faza exersării modelului era „încă" în curs, o adevărată maree de lirism care contaminează toate provinciile literaturii, poezia, în primul rînd (preeminesciană), dar și proza (romanele lui Bolintineanu, Hasdeu, Filimon, Grandea, Bujoreanu, Aricescu etc.) și dramaturgia (*Răzvan și Vidra*, *Despot-Vodă* etc.). Hazardul apariției unui scriitor genial ca Eminescu, capabil să cînte la toate instrumentele și să-și reasume motivațiile originare ale temelor, simbolurilor și miturilor, amenințate să devină obiecte de recuzită prin clișeizare, revitalizează romantismul în chiar ajunul decesului său ca paradigmă poetică.

Cea de-a doua constatare e că dezvoltarea mișcării romantice la noi contrazice flagrant schema europeană care preconizează drumul dinspre un *High Romanticism* — cosmic, vizionar, metafizic, oniric, spre un *Low Romanticism* — anxios, acomodant, intimist, resemnat, denumit de Fr. Senglé și, după el, de V. Nemoianu într-o carte deosebit de incitantă, *Biedermeier*. În adevăr, cursul romantismului nostru e ascensiv, și nu declinant. În prima sa etapă, pașoptistă, prin accentele luministe, clasicizante, prin raționalismul instrumentației poetice, reticența metaforizării, lipsa accidentelor izotopice, tehnica denumită de Ioana Em. Petrescu „a vederii", valorizarea mimetică a folclorului și folosirea pedagogică a istoriei, constrîngerea tiparului metric — romantismul aduce mai degrabă cu preromantismul occidental; există în această fază, e drept, și tentativa lui Heliade de a explora rădăcinile metaforice ale lirismului și de a reactualiza mitul „căderii" (primul cînt al *Anatolidei*), dar ca rămîne, ca ecou, subsidiară. De-abia prin postpașoptiști, fascinați de byronism și de motivul exilului (înstrăinarea de sine, de patrie, de divinitate), prin Hasdeu, îndeosebi prin opera lui Eminescu, romantismul își depășește inhibițiile și intră în efervescență. Marele poet ilustrează cîteva din trăsăturile tipice ale *H.R.*: capacitatea vizionară (ochiul întors înăuntru și dincolo, spre lumile cufundate și universurile posibile), fiorul cosmic, aptitudinea gîndirii mitice, setea devorantă a absolutului, titanismul, orfismul oracular.

Dar oare ar putea fi considerat pașoptismul un *Biedermeier*, cum sugerează Nemoianu și reia de curînd N. Manolescu? Mă îndoiesc. Conceptul de *Biedermeier*, acceptat deocamdată cu rezerve chiar în țările germanice (F. Martini) escamotează antagonismul dintre Revoluție și Restaurație, foarte puternic în Franța, vizibil și la noi. Conceptul acoperă oricum la Senglé și Nemoianu o fază de declin, un epigonism, pe cînd pașoptismul e un început de drum, o renaștere, o palingenezie. Deși în cuprinsul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

său pot fi reperate elemente de idilism, acomodare, defensivă sceptică şi dubitaţie ironică (la un Alexandrescu ori Asachi), nota predominantă rămîne a mesianismului naţional, angajamentului civic, tensiunii asumate, intransigenţei în urmărirea cauzei, exaltării pasionale. Pe de altă parte, există la Senglé şi la Nemoianu tendinţa de a lărgi conţinutul noţiunii dincolo de aspectele de intimitate, confort, domesticitate burgheză, pragmatism cuminte etc. spre a o putea aplica unor fenomene profund diferite de cele austro-germane, luate iniţial în consideraţie. Însă în chipul acesta termenul devine un fel de „struţo-cămilă", un hibrid cu graniţe atît de laxe încît îşi iroseşte funcţia euristică: acomodarea şi revolta, idila şi turbulenţa byroniană nu merg împreună. Avînd în vedere totuşi că îmbogăţirea predicaţiei e o condiţie a perfecţionării istoriei literare, admit că termenul de *Biedermeier* poate fi utilizat în sensul tradiţional şi restrîns (de repliere, idilă, temperanţă burgheză etc.) ca un calificativ stilistic, aplicabil la scară individuală, nu însă — în nici un caz însă — ca o denominaţie de epocă, şi încă una europeană[4].

TREI „GRUPĂRI" POST-PAŞOPTISTE: EXILAŢII, PREEMINESCIENII, AUTORII „NESTATUTARI"

Mă voi opri acum, sumar, la cîteva aspecte relevante pentru fizionomia post-paşoptismului. O voi face într-un parcurs de creastă, identificînd mari articulaţii, fără a coborî la detalii şi fără a mă baricada între citate (exceptînd desigur un minim de referinţe indispensabile). Transgresez astfel regulile protocolului academic dar, cum am avertizat deja, nu e vorba aici decît de un P.-S. care se fundează pe lecturi întinse, convertite însă la nivel conceptual şi evocate oblic.

Încep cu o evidenţă: conceptul de post-paşoptism e foarte labil. Înţeles ca o simplă consecuţie (ceea ce urmează „după" 1848), termenul denumeşte o perioadă de eterogenie şi tranziţie, strivită între revoluţie şi marii clasici; ea apare ca un epigonism, dacă privim „dindărăt", şi ca o anti-cameră, dacă privim „dinainte" (dinspre marii clasici înapoi). Problema limitei „ad quem" nu e nici ea clară (Unirea? domnia lui Cuza? apariţia „Convorbirilor literare"?). Oricum, post-paşoptismul e un termen-umbrelă (ca toate compusele cu „post"), comod, pentru că foarte primitor, dar ingrat, din acelaşi motiv: aplicîndu-se tuturora, nu mai e definitoriu pentru nimeni. El desemnează o perioadă de confuzie şi instabilitate, de suprapuneri şi interferenţe de vîrste literare, de schimbări

[4] Transferul conceptului de *Biedermeier* din artele plastice în literatură a fost opera mai multor generaţii de cercetători germani. V. Nemoianu îi numeşte, printre iniţiatori, pe Paul Kluckholm, Julius Wiegand, iar, după 1931, pe Günther Weydt şi Wilhelm Bietak. Termenul a căpătat însă audienţă şi putere de circulaţie de curînd, prin lucrările lui Günter Böhmer, *Die Welt des Biedermeier*, 1968 şi, îndeosebi, prin influenta monografie a lui Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815—1848*, 3 vol., J. B. Netzler, Stuttgart, 1971—1980. Virgil Nemoianu a extins temerar uzul conceptului de *Biedermeier* asupra întregului romantism european din a doua sa fază, de relaxare şi declin, într-o carte atractivă, incitantă, conţinînd numeroase sugestii şi vederi noi (desigur oferind şi teren de controverse): *The Taming of Romanticism, European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, England, 1984. Nicolae Manolescu în recenta *Istorie critică a literaturii române*, Editura Minerva, vol. I, 1990 preia conceptul în sens clasificator şi stilistic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bruște de climat politic („restaurația" concomitentă cu „exilul", faza unionistă urmată de antagonizarea conflictului dintre liberali și conservatori), de inițiative intelectuale multiple, dar precare (numai la București apar, între 1856—1864, 26 publicații culturale, toate efemere)[5].

În cuprinsul epocii post-pașoptiste pot fi identificate mai multe „grupări", avîndu-și propria specificitate. (Prin termenul de „grupare" n-am în vedere o formație organizată, de felul unui cenaclu sau al unei asociații, ci o „mulțime" agregată, un timp limitat, datorită unor trăsături comune, decurgînd din poziția ocupată în cîmpul social sau în sistemul culturii). Aș vrea să mă refer aici la trei asemenea „grupări", studiate puțin sau, în tot cazul, nesistematic: a exilaților pașoptiști (cu centrul de gravitație în Parisul anilor 1849—1852), a poeților munteni, convențional numiți „preeminescieni", a autorilor angajați în circuitul paraliteraturii.

În ce-i privește pe exilații pașoptiști, izbitor e că ei se comportă apropiat, sub raport psihologic și stilistic, deși sînt dezbinați prin conflicte personale, degenerate uneori în răfuieli violente și neînduplecate (cum e cazul cu disputa dintre Heliade și Ghica). Cîtă vreme izbucnirea unui nou val revoluționar pare iminentă, pînă la lovitura de stat a lui Ludovic Bonaparte și apoi la proclamarea sa ca împărat (10 decembrie 1852), emigrația nu se poate desprinde din utopia „palingenezică" a revoluției mîntuitoare. Toate însușirile pe care le considerăm tipice generației — naționalismul democratic, dărnirea dezinteresată în serviciul unei cauze transpersonale, angajamentul civic, exaltarea sensibilității, încrederea într-o providență justițiară etc. — se manifestă în acest răstimp sub o formă exacerbată. Traumatismele istoriei și frustrațiile existenței cotidiene (cei mai mulți exilați trăiau la limita decenței) produc o stare de anxietate cronică și de tensiune, cu treceri bruște de la entuziasm la disperare, de la iubire la ură, de la încredere la suspiciune. Sub raport ideologic e un timp al radicalizării și extremismelor: Brătianu și Rosetti, ulterior slujitori devotați ai monarhiei constituționale și liberalismului, pledează pentru o republică socială, Bălcescu și Al. G. Golescu luptă intransigent pentru continuarea revoluției înfrînte la 1848, însuși conservatorul Heliade traversează o etapă de socialism evanghelic. Cît de imperioasă era contaminarea declanșată de spiritul vremii o demonstrează și primele scrieri ale moderatului Odobescu, mai tîrziu aliat natural al junimiștilor. Lexicul democrat-revoluționar e frapant în conferința *Idei asupra progresului societății* (1851): se vorbește de inevitabilitatea progresului, de „sufletul nepieritor" al popoarelor, de „politica mîrșavă și lacomă a cabinetelor tiranice", de solidaritatea națiilor în lupta cu „vechiul despotism". *Viitorul artelor în România* abundă, la fel, în conotații radicale.

În acest climat de romantism patetic și clamoros, autorii uzează, cu predilecție, cum e și firesc, de genuri publicistice: editoriale, manifeste, proclamații, scrieri memorialistice (cu intenții justificative, ca *Souvenirs et impressions d'un proscrit* ori corespondența capilor revoluției urmărind să afle ce s-a întîmplat cu „adevărat"), în fine, *last but not least*, texte

[5] Despre epoca post-pașoptistă, lucrări recente de Ștefan Cazimir, *Alfabetul de tranziție*, Editura Cartea Românească, 1986, și Dan Mănucă, *Lectură și interpretare. Un model epic*, Editura Minerva, 1988. Numărul publicațiilor culturale la Dan Berindei, *Dezvoltarea presei bucureștene în perioada formării și organizării statului național român (1856—1864)*, în „Studii", XV, nr. 3, 1962, p. 683 (în total au apărut 82 periodice de natură diversă, între care 8 umoristice!).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poematice, de felul *Cîntării României*, convocînd un arsenal de mijloace retorice spre a-l şoca pe cititor şi a-i smulge asentimentul. Stilul e al temperaturilor înalte, dus de indignare ori de entuziasm, vehement şi febril citar, alunecînd lesne în declamaţie ori pamflet. Studiul metodic al producţiei scriptice a exilului ar trebui întreprins într-o zi. Şi nu numai fiindcă ar umple un gol în topografia istoriografiei noastre literare, ci şi fiindcă ar oferi un exemplu demn de meditat. Rareori ca atunci literaţii au respirat mai sincer, mai imediat şi mai intens pulsaţiile Istoriei, îmbătîndu-se cu miraje ori resimţindu-i mai crud cinismul. Căci, asemenea altor revoluţii, şi cea de la 1848 a început cu o mare iluzie şi s-a soldat cu o teribilă dezamăgire [6].

O a doua grupare identificabilă în aria post-paşoptistă e a liricilor minori din jurul lui 1860, aşa-zişii pre-eminescieni. Al. Sihleanu, G. Creţeanu, Radu Ionescu, Al. Depărăţeanu, Gr. Grandea, N. Georgescu etc. Creaţia lor e marcată de atmosfera refluxului revoluţionar, a consolidării regimurilor autoritare şi a îmbogăţirii unei fracţiuni a burgheziei, cu consecinţa inerentă că scriitorul e marginalizat, iar poezia intră în conflict cu societatea întemeiată pe căutarea profitului. Dincolo de tematica patriotică, exersată rutinier şi clişeizat, ceea ce reţine atenţia e prezenţa obsedantă a unei problematici a crizei. Ea e evocată în termenii *Weltschmerz*-ului, ca şi la paşoptişti, dar cu o conştiinţă incomparabil mai acută a alienării, a dominaţiei răului, a efemerităţii clipelor de împlinire, a neputinţei de a trăi *ca* ceilalţi şi *cu* ceilalţi. Erotica pendulează între angelism şi senzualism, erupţii pasionale şi un sentimentalism abundent, melancolii supra-semnalizate ori distanţări ironic-amare ale poetului neînţeles. Pentru întîia oară la noi se manifestă cu oarecare amploare şi insistenţă o anumită sensibilitate pentru absolut; ea se exprimă prin presentimentul infinitului, voinţa de a experimenta limitele, fiorul religios, natura ca forţă primară şi motrice a existenţei umane. Aşa cum am afirmat şi altă dată, există mai mult decît o consonanţă de lungime de undă între Eminescu şi aceşti poeţi, fără îndoială veleitari, dar semnificativi prin ce caută, chiar dacă foarte arareori găsesc [7].

Lăsînd de o parte numeroase alte configuraţii ale post-paşoptismului, vrednice de luat în seamă, vreau să mă opresc încă asupra problemei paraliteraturii romantice. În genere, după cum se ştie, estetismul criticii noastre literare a refuzat multă vreme să ia în considerare ceea ce germanii numesc *Trivialliteratur*, acea bogată, proliferantă, neînchipuit de răspîndită bele-

[6] Documentaţia asupra exilului paşoptist a sporit în anii din urmă prin numeroase publicaţii de memorialistică şi corespondenţă, cărora li se adaugă o serie întreagă de contribuţii istoriografice punctuale. În schimb, sinteza critică şi istorico-literară rămîne săracă. O excepţie notabilă: eseul lui Mihai Zamfir *Exilul romantic* în *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, 1989, p. 106—119.

[7] Pre-eminescienii pot fi acum cercetaţi mai lesne graţie ediţiilor, în genere bine întocmite din colecţia *Restituio* a editurii Minerva: Radu Ionescu (D. Blăcţ — 1974), Gr. H. Grandea (Pavel Ţugui — 1975), A. Depărăţeanu (D. Bălăcţ — 1980), G. Creţeanu (Rodica Rotaru — 1988). Pentru Baronzi, creditat cu nu mai puţin decît 49 titluri antume (!), e disponibilă doar vechea ediţie îngrijită de N. Iorga: *Poezii alese*, Vălenii de Munte, 1909. Două monografii: despre Depărăţeanu de Al. Ciorănescu (1936) şi despre G. Baronzi de Vasilica Tudoriu Grünwald (1988). Studiul meu sintetic *Lirica post-paşoptistă şi Eminescu* din volumul *De la Alecsandrescu la Eminescu. Aspecte — Figuri — Idei*, Editura pentru Literatură, 1966, printre puţinele existente, sistematizează prea accentuat uneori conceptul de „lirism pre-eminescian".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tristică ficțională, destinată marii mase a cititorului, fabricată pe bază de stereotipi, în cîteva genuri predilecte (polițist, senzație, sentimental, science-fiction). Astăzi vechiul tabu pare să nu mai exercite influențe asupra tinerilor — și mă bucur, căci pînă de curînd exploratorii continentului paraliteraturii se numărau pe degete. Acest veritabil continent prin dimensiuni, varietate a reliefului, populație, a luat naștere acum un secol și jumătate, profitînd de ameliorarea tehnicilor de imprimare, introducerea relațiilor de piață în producerea și difuzarea cărții, descoperirea foiletonului — cel mai eficace instrument de captare a publicului (pînă la invenția scenariului T.V.). Iar romantismul, aflat atunci în Occident în plină expansiune, a devenit, datorită capacității de a plăsmui istorii surprinzătoare, șocante și atractive, de a dramatiza și a pune în scenă, de a suscita emoții, pasiuni și nostalgii, principalul său furnizor. În cel fel? Prin autopastișare, rescriind romanescul într-un cod popular, accesibil, simplificat, maniheist, practicînd strategiile persuasiunii emotive, loviturile de teatru, *deux ex machina*, *suspense*-ul, stimulînd trăirile proiective și compensatorii.

La noi, în jurul lui 1860, circuitul producerii și desfacerii cărții, pînă atunci relativ unitar, începe să se dividă. Apare un sector care satisface pretențiile cititorului școlit, furnizîndu-i o literatură croită potrivit canonului estetic dominant și un altul care se adresează cititorului de rînd, aflat în stadiul semi-alfabetizării culturale. Cel dintîi e, în principiu, dornic să se instruiască și să se situeze la nivelul elitei intelectuale; cel de-al doilea vrea, în primul rînd, să se amuze și să uite, să-și ofere satisfacții de substituire ori revanșe imaginare asupra celor mari și puternici. Această literatură de al doilea ordin, de mahala sau de tarabă, exclusă din manuale și istoria literară, ostracizată din sfera referințelor culturale, a ajuns totuși foarte rapid la o audiență extraordinară. Am arătat altundeva că, în vreme ce „Convorbiri literare" aveau un tiraj de 500—600 exemplare, iar a II-a ediție a *Scrisorilor* lui I. Ghica (1886) se trăgea în 600 exemplare, *Dramele Parisului* de Ponson du Terrail, lectura preferată a Ziței, apărea în 295 fascicole a 5—10.000 exemplare (reprezentînd laolaltă 14 volume), iar necunoscutului Xavier de Montépin i se traduceau în 15 ani (1876—1890) nu mai puțin decît 17 romane. Cum era și firesc, consolidarea circuitului popular, datorită extinderii relațiilor de piață în domeniul editorial, a stimulat nașterea unei producții indigene. Cîțiva autori au încercat aclimatizarea romanului european de mistere (G. Baronzi, I. M. Bujoreanu, C. Aricescu), alții au inițiat romanele de haiduci ori de senzație (N. D. Popescu, Panait Macri, Ilie Ighel). S-a ajuns chiar pînă la semiprofesionalizarea unor fabricanți de asemenea literatură — N. D. Popescu e un exemplu —, în vreme ce marii clasici împușcau francul și trăiau — în lipsa unei a doua îndeletniciri retribuite — la limita decenței, uneori sub ea.

Literatura de consum a celei de-a doua jumătăți a secolului trecut preia și acomodează potrivit comenzii sociale trucurile și rețetele romantice. E vorba de un romantism mai romantic decît cel cultivat de literatura canonică, pentru că nu suferă de complexul bunului gust și nu se lasă intimidat de obiecția neverosimilului. Mizează pe complicațiile epicii, cu atît mai mult cu cît operează cu roluri (victima, persecutorul, răzbunătorul etc.) mai degrabă decît cu personaje. Caută asentimentul de lacrimi (e, pare-se, cel mai răsplătitor) și urmărește suscitarea curiozității, de unde întorsăturile surprinzătoare ale intrigii (spre a reactiva lectura) și frec-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ventele şocuri emoţionale (spre a forţa procesul de identificare). Contrastele între scop şi mijloace, raţiune şi pasiune, mizerie şi opulenţă, viciu şi virtute, angelism şi satanism, fericire şi suferinţă etc. care intră în substanţa narativă a unui Balzac, Dickens ori Thackeray, le regăsim exagerate şi schematizate în romanul popular. Însă dacă literatura de consum trăieşte sub dominaţia clişeului, ea nu reprezintă o simplă structură repetitivă. Şi oricum, chiar dacă am fi dispuşi să-i contestăm ipotetic orice autonomie, tot trebuie să convenim că excluderea ei din raza cercetării e ilegitimă (mai ales azi, cînd, ca şi odinioară, pe vremea lui Maiorescu, în pofida celor mai autorizate avertismente critice, ea proliferează enorm). Şi dacă unii cred că studiul trebuie abordat doar pe terenul sociologiei literare ori al psihologiei lecturii, cred că se înşeală: paraliteratura ne pune problema redefinirii conceptelor înseşi de literatură şi de valoare[8].

EMINESCU ŞI POST-ROMANTISMUL

Cu privire la Eminescu vreau să pornesc de la o remarcă făcută de mult, dar care, în mod curios, n-a agitat prea tare spiritele, de aceea probabil nici n-a declanşat decît puţine comentarii (printre acestea notabile sînt cele datorate lui Edgar Papu şi Ioana Em. Petrescu): mă refer anume la faptul că în ansamblul creaţiei Eminescu *pare* a se situa în contratimp cu mişcarea literară contemporană. La 1870, englezii, francezii, germanii se îndepărtaseră considerabil de romantism, atît de *High Romanticism*-ul marilor desfăşurări tumultoase şi totalizatoare, cît şi de Romantismul tardiv, al liedurilor şi ironiei. Baudelaire şi Flaubert rămăseseră în urmă,

[8] În vreme ce la noi cercetarea para-literaturii constituie încă o preocupare marginală şi discreditată, ea a luat în Apus, în ultimele două decenii, un avînt considerabil. În faţa actualei invazii a literaturii de consum, care umple rafturile şi tarabele ambulanţilor, expresie a extinderii relaţiilor de piaţă în industria şi comerţul cărţii, reacţia noastră e mai mult sentimentală decît raţională: în loc să încercăm să cunoaştem şi să explicăm, ne mulţumim să vărsăm lacrimi şi să condamnăm. Dintr-o vastă bibliografie recentă, menţionez doar cîteva titluri, spre exemplificare: H. Kreuzer, *Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialroman seit der Aufklärung* în „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 41/1967; R. Schenda, *Die Lesestoffe der kleinen Leute. Studien zur populären Literatur im 19. und 20 Jahrhundert*, Monaco, 1976; A. Kaes, B. Zimmermann (bg.), *Literatur für viele. Studien zur Trivialliteratur und Massenkommunikation im 19 und 20 Jahrhundert*, 2 vol., Göttingen, 1975—1976; G. Petronio, *Letteratura di massa. Letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1979; E. C. Ferretti, *Il mercato delle lettere*, Torino, 1979; V. Spinazzola, *Letteratura, paraletteratura, tecnoletteratura* în *La democrazia letterare*, Milano, 1984; M. Angenot, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Québec, 1975. Un material bogat, de mare interes, e cuprins în volumele publicate de Universităţile din Triest şi Klagenfurt, în urma mai multor colocvii organizate între anii 1978—1984, animate de Giuseppe Petronio şi Ulrich Schulz Buschhaus; dintre acestea: „*Trivialliteratur?*". *Letterature di massa e di consumo; Livelli e linguagi letterari nella società delle masse*, Edizioni Saint Trieste, 1979 şi 1983. Remarc ca simptomatică interesanta sinteză, foarte concisă, dată de Marie-Madeleine Fragonard, *Précis d'histoire de la littérature française*, Didier, 1981; autoarea introduce în fiecare epocă un capitol care se ocupă de texte nerecunoscute obişnuit ca aparţinînd literaturii: astfel, „literatura de colportaj (sec. XVII—XIX)", „cultura populară (1830—1920)" şi „cultura de masă (1918—1960)"; în ultimul capitol distinge între textele „care se *vor* literatură (opere ale patrimoniului clasic şi avangardei)" şi cele „*realmente consumate* de publicul larg". Cifrele privind difuzarea paraliteraturii sînt din cartea mea: *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenţii, modele*, Editura Eminescu, 1980, p. 278—279.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în 1871 Rimbaud scria *Le bateau ivre*, iar Zola — primul volum al seriei *Rougon Maquart*. Deci, o dată cu emergența modernismului pe de o parte, a realismului și pozitivismului pe de alta, să fi fost posibil ca Eminescu, spirit de o excepțională curiozitate și deschidere intelectuală, poet capabil să cînte la toate instrumentele, să fi rămas neatins de curentele de idei și sensibilitate ale vremii? Lucrul nu pare verosimil. În realitate, lipsa de contemporaneitate a poetului e doar aparentă, produsă de o lectură obstinat preocupată de consonanțele tematice cu *H.* și *L. R.* Dacă însă ținem seama nu atît de teme, cît de unghiul din care sînt abordate, și dacă ne concentrăm privirea mai ales asupra ultimei faze de creație, e vădită apropierea lui Eminescu de post-romantism.

Dar ce este post-romantismul? Ne aflăm aci în perspectiva a ceea ce am numit înainte „panta de scurgere". Nu mai e vorba de romantism, ci de romanticitate, numitorul comun chintesențial al romantismului istoric, concept evaziv și problematic din cauza generalității și a reducției însușirilor. Romanticitatea acționează subteran, subîntinde manifestări din cele mai felurite, de la simbolism la expresionism și de la suprarealism la existențialism. Toate curentele acestea revendică unele sau altele dintre elementele tradiției romantice, atît de bogate și plurivalente, încît pot legitima deopotrivă energia și nostalgia, sinceritatea și poza, credința și tăgada, naturismul și intimismul, solitudinea și solidaritatea, incluziunea și excluderea, transcendența și imanența. Post-romantismul e așadar un neoromantism, uneori mai degajat, alteori mai apropiat de rădăcini. Care-i sînt similitudinile cu romantismul? Voi enunța abrupt, nefiind aci locul pentru dezvoltări și amănunte.

1. Conștiința sciziunii, a rupturii sinelui de formele realului (politice, sociale, culturale etc.), sentimentul alienării, al impasului existențial. Ca și romanticii, urmașii lor neo-romantici trăiesc într-o stare de criză endemică. Ei constată că progresul civilizației, confortul sporit, ridicarea standardului mediu de trai nu elimină nici mizeria materială, nici mizeria morală. În lungul unui secol scenariul istoriei se desfășoară convulsiv și spasmodic. Injustiția continuă să dăinuie, libertățile să fie înlănțuite, natura — ultragiată (printr-o poluare de gravitatea căreia am devenit abia de curînd conștienți), tehnicile să ne manipuleze, utopiile să-și demonstreze caracterul iluzoriu, un consumatorism agresiv să uniformizeze gusturile și să narcotizeze conștiințele, iar latura bestială, gregară și demonică a naturii umane să iasă crud la iveală.

2. Un al doilea punct de incidență: modul individualist, excesiv, idiosincratic, dubitativ, prin excelență non-conformist, al reacției la provocările istoriei. La unii se manifestă vibrația acută a sensibilității, sînt stimulate marile aventuri ale imaginarului. La alții, proliferează interesul pentru irațional, inconștient, pentru ce e enigmatic, ambiguu, încețoșat.

3. O a treia conivență o văd în ceea ce aș numi „poetica devianței". Ca și romanticii, neo-romanticii protestează împotriva închistării academice, încearcă să inoveze tehnicile și punctele de vedere, apare la ei uzul intranzitiv al limbajului, interesul pentru opera ca scop în sine și nu ca ilustrare a unor valori extrinsece.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aceste analogii nu trebuie să ne facă să pierdem din vedere diferențele dintre romantici și post-romantici. Hugo Friedrich numește lirismul post-baudelairien un romantism deromantizat, lipsit de fast, poză, exagerare, caducitate și trivial. De fapt, e mai mult decît atît : neoromanticii nu mai sînt mesianici, nici titanieni ; ei nu mai cred într-o reconciliere posibilă, au sentimentul amar al căderii iremisibile, al neputinței de a recîștiga paradisul pierdut ; au pudoarea, uneori oroarea declamației, refuză gesticulația și emfaza ; trăiesc cu sentimentul provizoriului și nesiguranței, de unde, adesea, incompletitudinea creației ; apoi, îi obsedează îndoiala epistemologică privind capacitatea scriiturii de a descrie lumea, convingerea că adevărul e o aproximație. Ei refuză marile sisteme totalizatoare și atotexplicative, pe Hegel în primul rînd, pentru că încercase să raționalizeze realul și preconizase trăirea relației dintre subiect și obiect ca tensiune dialectică : „Spiritul ni s-a înfățișat — spunea autorul *Fenomenologiei spiritului* (1807) —, a nu fi nici retragerea conștiinței de sine în pura sa interioritate, nici simpla cufundare în substanță și în existența diferențierilor ei, ci *această mișcare* a lui însuși care se înstrăinează de sine și se cufundă în sine". Postromanticii conștientizează lipsa oricărei alternative, radicalizează drama scindării și se complac în exploatarea forțelor misterioase dinlăuntrul și din afara ființei. Dacă romanticii pledează cauza pasiunii împotriva rațiunii, post-romanticii care urmează, istoricește, unei faze de optimism scientist arogant și de pozitivism influent (Stuart Mill, Darwin, Huxley, Spencer, Renan, Taine etc.), împing contestarea mult mai departe și mult mai adînc : ei declanșează o adevărată ofensivă anti-intelectuală. Secolul al XX-lea intră în scenă cu Bergson, Freud, Dilthey, Chesterton, Péguy, Unamuno, Papini etc., care reabilitează trăirea, intuiția, instinctul, pulsiunile subconștiente, fac din „viață" categoria fundamentală („Tot ce e viu e antirațional" — Unamuno ; „Viața singură trebuie să ne intereseze, nu mașinile și teoriile" — D. H. Lawrence), iar din poezie un instrument metafizic și un exercițiu spiritua de reasumare a contactului cu puterile cosmice și energiile elementare

Citeva exemple. Dintre francezi îi amintim pe Baudelaire și Flauber (căruia Louise Colet îi reproșa „de se pavaner de ses tristesses comme un matamore de ses cicatrices"), pe Apollinaire și Barrès, pe Claudel și Breton („la beauté sera convulsive ou ne sera pas"), pe Malraux și Camus. Identitatea romantică a acestor autori e uneori refulată, alteori travestită, există și cazuri în care se mărturisește deschis, dar cu orgoliu. Emblematică e declarația lui Pierre Reverdy (1926) : „Îi e greu unui artist să trăiască fără romantism ; dacă nu-l introduce în opere, îl introduce în viață, dacă nu-l introduce în viață, îl păstrează în vise ... Cînd te-ai debarasat de romantism, cazi de obicei într-o platitudine dezolantă". Dintre germani îi menționez pe Wagner și Nietzsche, Hauptmann și Strindberg, Hofmanstahl, Rilke și Stefan George. Pe alt meridian, îi aparțin aceleiași familii, de altfel extrem de diversă lăuntric, D. H. Lawrence, Stephen Spencer, Dylan Thomas. Cine se îndoiește că Ezra Pound, Hart Crane, E. E. Cummings, Wallace Stevens constituie, cum scria un critic american al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

anilor '40 (Randall Jarrell), „o prelungire a romantismului, o finalizare a celor mai multe tendințe romantice împinse la limită"? [9]

Dar Eminescu? Mă voi limita să sugerez cîteva direcții posibile ale cercetării.

1. Ar fi vorba, în primul rînd, să recuperăm atmosfera de scepticism dezabuzat, unda de amărăciune care traversează opera încă din tinerețe, dar devine tot mai insinuantă și mai apăsătoare pe măsura apropierii de deznodămînt. Dacă spectacolul naturii, rarele clipe de împlinire ale iubirii, fabricarea de „universuri compensatorii" au putut răscumpăra pînă la o vreme necazurile și trivialitatea existenței, de la un moment înainte Eminescu devine omul căruia i se mistuie speranțele. Boala, marginalizarea socială, sărăcia, avatarele dragostei — totul conspiră să întindă o umbră tragică asupra vieții. În această conjunctură, filozofia sumbră a lui Schopenhauer justifică nefericirile unei existențe sfîrtecate, nefericirile cheamă în sprijin pesimismul filozofiei, iar tema sfărîmării iluziilor focalizează parcă înțelesul adînc al operei. Ce e post-romantic aici? E conștiința imposibilității vreunei reconcilieri cu alteritatea unui univers nici măcar ostil, mai ales indiferent, sentimentul acut al zădărniciei sub un cer gol, dezertat de zei. Poetul care în ultima fază a creației reia mereu versul „Dar nu țin la nimica, căci nu mai cred nimic" (în *O, stingă-se a vieții* ... — 1879, *Ca o făclie* — 1882, *Cine ești* — 1882/1883) ori care, în *Pierdut în suferință* (1876) și în *Apari să dai lumină* (1882) modulează iarăși și iarăși versul lui Vigny: „Sunt însetat de somnul pămîntului s-adorm", e evident că nu mai vizează o recuperare a paradisului pierdut, ci se alătură lui Nietzsche, cu a sa „die Ziellosigkeit an sich". „Eterizarea (pesimismului) sub forma senină a melancoliei" — de care vorbea Maiorescu — e înghițită de o crispație tragică iremisibilă: „Nici în amor nu

[9] Asupra delimitării conceptului de postromantism și a interferențelor cu modernismul: Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, José Corti, 1947 (îndeosebi cap.: *Le mythe moderne de la poésie*, p. 335—348); R. M. Albérès, *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Corrêa, 1949; M. Paribatra, *La Romantisme contemporain. Essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 à* 1950, Paris, 1954; R. M. Albérès, *L'aventure intellectuelle du XX-e siècle. Panorama des littératures européennes, 1900—1959*, Albin Michel, 1959; Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Corti, 1960 (Citatul din Baudelaire: *Mon coeur mis à nu* la p. 379—380); Raymond Pouillard, *Le Romantisme (1869—1896)*, Arthaud, 1968; Harry Levin, *What was Modernism*, în *Refractions: Essays in Comparative Literature*, New York, Oxford N. P., 1966, p. 271—295; Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea pînă la mijlocul secolului al 20-lea*, trad. Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, 1969; Henry Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme?*, PUF, 1971 (îndeosebi cap. *Survie et vitalité du romantisme*, p. 221—288); Malcom Bradbury, James McFarlane, *Modernism 1890—1930*, Penguin, 1976 etc. Autori români: Henri Zalis, *Romantismul românesc. Eseu despre viziile interioare ale curentului*, Editura pentru Literatură, 1968 (îndeosebi p. 160—216); Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, Editura Tineretului, 1968 (îndeosebi cap. *Sensul liric la popoarele moderne*, p. 243—327); Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, 1972; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Editura Minerva, 1974; Elena Tacciu, *Romantismul românesc*, I—III, Editura Minerva, 1982—1987 (material interesant dar dispersat îndeosebi în vol. II și III); Ovidiu Ghidirmic, *Poeți neoromantici*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1985; Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, I—II, Editura Minerva, 1984—1985; Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, 1985; Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia română de azi*, Editura Minerva, 1986 (îndeosebi cap. *Emergențe. Arhitectura visului și Neoromantismul*, p. 7—55 și 270—300); Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș* Editura Minerva, 1989; Mihai Zamfir, *Sfîrșitul secolului romantic* în *Din secolul romantic*, Editura Cartea Românească, 1989, p. 52—67.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cred şi nici în ură/. Şi sfîntă nu-mi mai e nici o idee / Pierdui avîntul ce-mi dădea tărie / A mele visuri toate se pierdură" (*Răsai asupra mea* — 1879).

2. E bine cunoscută purificarea limbajului poetic eminescian în ultima etapă a creaţiei, ceea ce T. Vianu a numit „scuturarea podoabelor", interpretată de el şi de alţii ca o orientare spre clasicism. Totuşi, eliminarea pitorescului şi a figuralităţii, esenţializarea liniilor, renunţarea la emfază, gesticulaţie, patetism, punerea în carantină a lirismului personal dublată, pe de altă parte, de efortul laborios al cizelării şi artizanatului poetic constituie trăsături care semnalează modernismul. Poetului post-romantic conştient de singurătatea sa metafizică, de neputinţa de a suprima prăpastia dintre ideal şi real, ce-i rămîne altceva înainte de a se zăvorî în tăcere, ca Rimbaud, decît să reia, pe cont propriu, gestul mallarméan de a sfida ordinea strîmbă şi mizerabilă a lumii printr-o carte, prin incoruptibila perfecţiune a unei structuri atemporale?

3. Eminescu depăşeşte romantismul prin joncţiunea visului şi a veghei, prin capacitatea de a absorbi secretele efluvii ale subconştientului şi de a reuşi să le retransmită cititorului prin muzica versului. O însemnare a lui Baudelaire la poezia *Mon coeur mis à nu* dă cheia : „De la vaporisation et de la centralisation du Moi, tout est là". Cu alte cuvinte : cufundarea eului în lucruri şi confundarea cu lucrurile, dar şi maxima luciditate a actului creator, reveria conectată la susurul adîncurilor şi asceza necesară cristalizării formale. Dacă romanticii au fost consideraţi de Ricarda Huch cei ce „conştientizează inconştientul", post-romanticii şi, asemenea lor, Eminescu, ajung să facă din poezie nu doar un „mijloc de expresie", ci o activitate a spiritului, implicit o critică a limbajului. Pădurea variantelor eminesciene ilustrînd efortul adecvării creaţiei la obiect, omogenizarea rostirii şi a trăirii, tensiunea, în acelaşi timp, străvezie şi învinsă, dintre cod şi asumarea identităţii proprii, sînt dovezi în acest sens. Altele pot fi încă citate : Edgar Papu menţionează în această ordine de idei rafinamentul demonstrat de poet prin producerea de sinestezii („Ş-ai s-auzi iarba cum creşte") şi complexul motivic al „interiorului domestic, al oraşului, al modelului animal" asociat cu „unghiul de vedere al intimismului liric, al schiţei impresioniste, al plasticii parnasiene". Mai puţin convingătoare îmi pare a fi distincţia dintre muzicalitatea „melodică" a romanticilor şi muzicalitatea „armonică", socotită a-i fi caracteristică lui Eminescu. În fapt, există romantici „armonici", la care e vădit acordul unei simultaneităţi de sonuri (produse prin accente ritmice, potriviri de timbru vocalic ori consonantic, efecte de armonie imitativă) şi post-romantici „melodici", la care cîntecul e insinuat pe o singură voce. Eminescu excelează în ambele registre, la fel Victor Hugo ori Verlaine. Evoluţia spre modernitate a lui Eminescu, în sensul purificării lirismului, al eliminării pitorescului şi metaforei, e pusă în lumină de variantele *Odei în metru antic*. Mai mult decît *Glossa*, cu gnomismul ei de incizie parnasiană, *Oda*, prin austeritatea impersonală a rostirii, pare să deschidă porţile viitorului [10].

[10] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, 1971 (îndeosebi *Cuvînt concluziv. Universalitatea lui Eminescu*, p. 184—204); Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, 1978 (îndeosebi *Criza comunicării. Sterilitate şi ironie* şi *În metru antic*, p. 64—81 şi 217—231); Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Editura Dacia, 1989; Mihai Zamfir, *Eminescu şi secolul al XIX-lea*, în *op. cit.*, p. 250—259.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎNCOTRO?

Un aspect din cele mai simptomatice ale culturii contemporane îmi pare a fi existența unor condiții care favorizează o retragere a romanticității din cîmpul productiv al creației de vîrf. Mă gîndesc la ceea ce numim azi post-modernism. Ca expresie a coexistenței tendințelor în era energiei atomice și a civilizației planetare, post-modernismul dă impresia că se situează dincolo de antitezele brutale în care s-a trăit un secol și jumătate. Îl citez pe John Barth : „Dacă moderniștii, ducînd mai departe stindardul romantic, ne-au învățat că liniaritatea, raționalitatea, conștiința, cauza și efectul, iluzionismul naiv, limbajul transparent, anecdota inocentă și convențiile morale ale claselor mijlocii nu reprezintă totul, atunci, din perspectiva acestor ultime decenii ale secolului nostru, ne putem da seama că nici contrariile acestor lucruri nu reprezintă totul. Disjuncția, simultaneitatea, iraționalismul, anti-iluzionismul, auto-reflectarea, « medium ca mesaj », olimpianismul politic și un pluralism moral care ne apropie de entropie morală — nu reprezintă nici ele totul" [11].

În zilele noastre, judecînd după noul val literar, impus aiurea și în expansiune la noi, pare a predomina o luciditate demitizantă, o nestinsă voință de ludic, o propensiune evidentă spre persiflare (uneori în forme parodice, alteori, pur și simplu, ca băşcălie). Frontierele dintre genuri se surpă, filologia e în cădere liberă, în schimb, prosperă agilitatea decontextualizării și înclinarea spre „colaj". Sîntem pe calea de a ne vindeca de obsesia modernistă că textul trebuie rupt de referent, autorul de operă, că literatura cîștigă doar dacă mizează pe intranzitivitate și produce — după vorba lui Ion Barbu — „restrînse perfecțiuni poliedrale". Confruntate cu sfărîmarea codurilor universale, cu ruina idealurilor, cu moartea utopiei, cu o democrație participativă care-și asumă tehnicile nivelatoare ale mass-mediei, spiritele devin forțamente permisive, deși cu scepticism sau din oboseală, rareori cu o toleranță autentică. Romanticitatea se află în reflux, conservată ca modă „retro" în expoziția de vechituri a culturii. Și totuși, nu poate fi vorba decît de o retragere provizorie ; natura umană fiind ceea ce este, nu încape îndoială că, mai devreme sau mai tîrziu, romantismul va fi din nou adus în prim-plan, fie de fragilitatea raționalității, fie de fascinația imposibilului, fie de teroarea neantului, fie, mai probabil, de o combinare sui-generis a acestor factori ireductibili.

[11] John Barth, *Literatura reînnoirii. Ficțiunea post-modernistă*, în „Caiete critice", nr.1/1986, p. 163.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REALISMUL LUI N. IORGA (II)

Gabriela Omăt

II. FONDUL REALIST

Mai întîi, deci, realitatea. Sau, mai exact „realităţile". Faţă de nuanţa de generalitate maximă şi chiar „metafizică" a singularului *realitate*, frecvenţa ridicată a pluralului la N. Iorga indică orientarea lui empirică şi pozitivă netă. V. Râpeanu a insistat cît se poate de oportun — pe urma propriilor mărturii ale lui N. Iorga — asupra lipsei lui de afinitate cu metafizica, abstracţiile şi fabulaţia speculativă. Nu puţin din antimaiorescianismul lui N. Iorga trebuie să vină din alergia la raţionalismul abstract, la răceala judecăţilor, cu orice prilej imputate acestuia. Dacă ideologia junimistă era una pe bază raţională — observa şi E. Lovinescu — cea sămănătoristă, care o continuă, exacerbîndu-i nota conservatoare, are o bază sentimentală şi o dimensiune mistică venită din ceea ce a fost numit „complexul mesianic" al promotorului. Toate acestea confirmă ipoteza de la care au plecat şi paginile de faţă, a unui idealism nu de tip conceptual şi abstract, ci vizionar, în definirea căruia trebuie probabil convocate *eidos*-urile platonice, dar al cărui flux e focalizat către realităţile concrete. Încă o dată trebuie reluate în atenţie componentele programului sămănătorist expus de *Istorie* ca o „predicaţie de realităţi". Le voi citi încercînd a desluşi eventuala relaţie cu „realismul" literar în accepţia proprie a lui N. Iorga.

Intenţia *Sămănătorului*, aşa cum îl concepuseră încă Vlahuţă şi Coşbuc, fusese — scrie N. Iorga [1] „de a *reda* psihologia neted definită a poporului românesc", cu „îndreptarea către viaţa ţerănească, în primejdie de a fi socotită una singură, fără deosebire de ţinuturi". Cu alte cuvinte, revista promisese să „lege literatura românească de mediul de după 1900". Era, potrivit concepţiei lui N. Iorga (triada lui Taine rasă—mediu—moment se arată activă), atitudinea salutară. Nu avea însă şi destulă adîncime, care trebuia să vină din conştiinţa lămurită a *temeiurilor de legitimitate a adresării* ei sociale precise. Şi N. Iorga îşi revendică, pe drept, *întregirea perspectivei asupra realităţii româneşti*. Întîi în extensie. O extensie integrală, căci ambiţiona cuprinderea *totalităţii materiale şi spirituale a ţinuturilor româneşti*, sau, cu propria-i spusă: „el va cerceta întreg cuprinsul ţerii, dînd *rezultatul observaţiilor sale* în *Drumuri şi oraşe* şi *Sate şi mînăstiri*, cărora le vor urma două volume despre românii din Ardeal şi Ţara Ungurească şi cîte unul despre cei din Bucovina şi Basarabia, pretutindeni scoţîndu-se la iveală nu materialul ridicul, exploatat mai adînc de Caragiale, mai superficial de d-nul Urechia, ci toată *frumuseţea de natură şi artă, toată originalitatea umană a pămîntului românesc*" (s.n.). Pe scurt, natură, cultură, antropologie. Orgoliu copleşitor.

[1] *Istoria literaturii româneşti contemporane. Partea a II-a. În căutarea fondului (1890—1934)*. Ediţie de Rodica Rotaru, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, cap. II, p. 56.

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 17—31, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Al doilea efort întregitor forează în profunzime. Elementul major care lipsea conștiinței românești și din a cărui racordare la realitatea curentă N. Iorga își face „sensul și dacă se vrea, meritul acțiunii lui" [2] era trecutul istoric și cultural. (Junimismul nu-l adîncea pe acesta din urmă dincolo de 1800.) Recuperat în lucrări de erudiție (cele mai multe întreprinse de N. Iorga însuși) pe baze pozitive și critice — ceea ce trebuia să-i confere o *consistență realistă* —, trecutul asumat *face posibilă funcționarea intensivă a modelului cultural organicist*. Istoria, care „era numai o ramură a științei, o specialitate de studiat în documente, filologic, sau, ca pentru Onciul, diplomatic", va deveni acum un „rîu de viață vie trezind pe ambele maluri altă viață. Această viață era adusă la cultura națională spre ispășire și purificare" [3] — de prejudecățile „falsului naționalism frazor", propagat în viața politică de partide.

Se poate observa, cu puțină atenție, că paginile rezumate aici sînt străbătute de o *temă personală*, care dezvăluie o notă strict particulară a înțelesului realismului pentru N. Iorga : întrepătrunderea istorie-literatură și, la un moment dat, chiar ispita de a asimila, în spiritul unei vechi tradiții umaniste, discursul istoric celui literar. E slab disimulată încredințarea că abia această simbioză între izvorul documentar și avîntul poetic ar da adevărata literatură. Starea de grație în care „răscolirea" zăcămintelor trecutului, „pătrunderea în izvoare" fac să scapere în pagina de istorie duhul literar, „viziuni de adevărată poezie", e detectată cu grijă și prezentată ca probă a inspirației animate de *cunoașterea cărturarului*. (E cazul unui amplu extras din impresiile de călătorie la Mehadia ale lui A. D. Xenopol, vizibil impregnate de „avînt", motiv pentru N. Iorga să prețuiască textul, deși în conținutul lui „nu totul este exact". [4])

Că a insistat cît i-a stat în puteri spre a impune o atare optică, fie și în adeziuni de circumstanță, citim printre rînduri : „Se ajunse încetul cu încetul la încă o recunoaștere de dreptate : că aceia pe cari profesia lor ca și o firească tragere de inimă îi îndrepta către studiul veacurilor încheiate aveau, întrucîtva și din obișnuință cu această viață și cu acest grai, *calități literare*, uneori în legătură cu o activitate literară de altfel uitată" [5]. Chendi este amintit cu gratitudine, pentru că recunoaște scriitorilor istorici „măiestria de grai", „arta de a zugrăvi", limba elastică și pitorească, nutrită din vorbirea populară și din cronici. Pentru ca, la sfîrșit (dar și revelator !) să se reproducă afirmația lui că monografia „măiastră" a lui N. Iorga despre Mihai Viteazul cuprinde „cele mai poetice pagini ce s-au scris de la *Cîntarea României* încoace" [6].

Proiecția de sine în formularea unui program literar nu poate scăpa observației. Dimensiunea artistică a literaturii istorice — pe care N. Iorga e atît de ispitit să o propună drept beletristică — e accentuată nu numai dintr-un elan expansionist (acela care-l împinsese să scrie poeme și în *Istorie* să le propună ca model) —, ci din convingere. N. Iorga era încredințat că istoricul face artă literară, producînd o *literatură întemeiată pe*

[2] *Ibidem.*
[3] *Op. cit.*, vol. I, *Crearea formei (1867–1890)*, *ed. cit.*, p. 322.
[4] *Ibidem*, p. 323.
[5] *Ibidem*, p. 57.
[6] *Ibidem*, p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

realități : experiență a consistenței pe care și literatura „frumoasă" propriu-zisă se cade s-o parcurgă. Iar modul cum își reprezintă N. Iorga literatura propriu-zisă, cum o citește și cum o valorizează poate fi înțeles abia pornind de aici. Într-un studiu asupra recepției lui literare, trebuie din capul locului avut în vedere că *statutul de ficțiune al literaturii e ca și ignorat*, învățatul fiind eminamente sensibil la calitatea ei de document, de mărturie, de operă didactică și morală.

Idealul acesta latent se divulgă, intermitent, abia în paginile tîrzii ale *Istoriei*. În ansamblu, textul lasă la vedere o formulă de compromis, pusă, ca o servitute asumată, în beneficiul doctrinei. Și *Istoria* așează — nu fără abnegare dureroasă — în vedetă scrierile rezonante ideologiei. Dar structura personalității proprii *se regăsea* într-o literatură anume, unde suverană e memoria ca realitate înmagazinată. Memoria-erudiție (o erudiție sensibilă, irigată de lirism); revelator și *autentificare sapiențială a prezentului*, itinerar spiritual.

Tradiția umanismului creștin, care consacră un monument cultural scriptural drept realitate, iar memoria (erudiția) drept instrumentul prim de acces la ea, se păstrează, astfel, vie prin N. Iorga. În *Mimesis*, E. Auerbach studia tipul acesta de concepție asupra realității, pe baza structurilor epice instituite de *Vechiul Testament*. În textul literar i-ar corespunde „metoda figurală de interpretare a realității", prin care ființele și evenimentele comune sînt *figuri* ale scenariului sacru. Auerbach semnalează și situațiile conflictuale care se nasc atunci cînd un astfel de model se află în fața exigenței de a asimila mutații ale realității istorice vii, stabilind conexiuni raționale în țesătura de „realități pămîntene, locale, temporale și cauzale" [7]. Un spirit purtător, conștient sau nu, al unui asemenea conflict se arată a fi N. Iorga (natură profetică și canonică) pentru care imprejurările și faptele concrete se integrează, prin memoria erudită, în realitatea spirituală înaltă, fiecare accident sau asperitate impură, profanatorie, fiind cu necesitate, *excluse din această perspectivă*.

De aceea, memorialistica e germenele esențial de literatură pentru N. Iorga, puțin sensibil la invenție, fantezie, fabulație, fantastic (admis, concesiv, în formula rituală, hiperconvențională a basmului prelucrat); le acorda, cu avariție, cel mult poeziei, care, de altfel, s-ar putea mulțumi cu avîntul, cu înălțimea morală a ideilor, cu sentimentele eroice exprimate „sincer". Amintirile lui I. Ghica pot da o idee asupra acestui gen de literatură care-l pasionează, pe care-l va practica el însuși cu dăruire și pe care o simte în cel mai înalt grad realistă, mai ales că, „într-o formă literară strălucită, superioară oricărei proze în acest domeniu, sînt o adevărată istorie a României moderne" [8]. Tot astfel N. Iorga degustase — solitar în critica anilor '20—'30 — și gustul actual îl confirmă copios — memorialistica lui Eliade Rădulescu. Aici, „cu toți anii de stricare a minții" prin șederea la Paris, „*fondul cel vechi* nu s-a lăsat biruit de tot, ci a ieșit necontenit la iveală". Eliade, proclamă N. Iorga, „*e un mare prozator*. Este o parte a operei lui pe care nu o cetește nimeni dar care ar trebui să fie reluată și desprinsă, căci ea trăiește [...]". Atenție, acum, la ceea ce am putea numi tema trăirii jubiliante a sapiențialului, a exul-

[7] E. Auerbach, *Mimesis*, trad. rom. de Ion Negoițescu, E.L.U., 1967, p. 80.
[8] *Ed. cit.*, vol. I, p. 324.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tării care — ca — dă textului de erudiție fiorul trăirii : „Se amestecă în acest hazliu val injurios o mulțime de dictoane, parimii, amintiri din Biblie, povestiri de gen oriental, anecdote de care-i era plin capul și totdeauna le potrivește cu situația adversarilor" [9]. Cine-l recunoaște pe N. Iorga drept înaintaș al generației „existențialiste" interbelice va trebui să rețină această notă de clasicitate a fervoarei „trăitului". Elanul euforizant și edificator, cultul Înțelepciunii precumpănesc pasionalitatea sumbră, exasperarea, deloc absente, însă departe de absolutismul — propriu, acesta, unei tipologii moderne și postromantice — pe care-l cunosc la discipolii lui V. Pârvan și Nae Ionescu, congenerii lui Emil Cioran. Oricum, precursor sau părinte al generației autenticității, care și l-a revendicat nu o dată drept mentor spiritual, N. Iorga proclamă aceleași calități intrinseci ale scrisului : priza directă la document, erudiția, notația spontană, trăirea genuină, integral angajată.

Există în cartea aceasta severă, scrisă (iată !) într-o tonalitate încordată și înnegurată, cîteva pagini exultante, poate unicele emanate din bucuria necenzurată a întîlnirii cu o literatură desăvîrșit afină. Fraza se hrănește din savoare și visare, sfîrșind prin a evoca desfătarea muzicii exuberante a lui Weber, într-una din metaforele critice cu trimitere muzicală, rarisime la N. Iorga. Inspirația portretistică — atrofiată acum de efectul uniformizant al pasiunii legislatoare, după ce fusese etalată copios în cartea despre veacul al XIX-lea — se reinsuflețește în crochiuri fulgurante. Nici doctrina, nici demonul competiției nu alterează (ca în cazul lui Sadoveanu și chiar al lui Eminescu) *experiența estetică*, împărtășită cu sesizabile accente de *tandrețe narcisiacă*. Sînt paginile despre Al. Odobescu, în care aflăm confirmarea acelui model ideal al literaturii (ca materie spirituală, dar și ca poetică) reconstituit pînă acum din frînturi și aluzii. Transcriu, din păcate fragmentar, subliniind componentele modelului estetic lăuntric și atît de vizibilele accente simpatetice : „. . .el care *pătrunsese adînc spiritul literaturii clasice* a *grecilor și romanilor*, dînd traduceri de tinerețe foarte bine făcute și a avut în vedere și opera pentru teatru, se lasă așa de mult *străbătut de muza populară*, încît, în prezintarea capricioasă, *meșter învîrtită*, ruptă, reluată a lui *Pseudokinegeticos*, așa-zisa introducere la un manual al vînătorului de amicul său Cornescu, amestecă a *lămuriri de istorie*, la *dialoguri* vii, *basme trecute prin mintea inventivă și mai ales prin comoara de mijloace literare*, pline de rafinării stilistice și de surprinderi de limbă ale acestui aristocrat în toate privințele, care de la *biroul diplomatului*, de la *catedra profesorului* și din salonul omului de lume *vedea totuși așa de adînc în sufletul mulțimilor neamului său*" [10]. Arheologul muntean arăta cunoștința unei întregi *enciclopedii populare* „Niciodată dihăniile pămîntului nostru nu fuseseră chemate de *un om mai știut*, cu mai ispititoare farmece, la o adunare așa de bogată ; nimeni n-ar fi crezut că aceste pagini sînt scrise de un nobil și foarte elegant domn și profesor, care, ca și d. de Buffon, punea mînecuțe de dantelă ca să scrie" ; și în sfîrșit : „*Fraza prozaică duce* în unda ei un ritm de poezie discret

[9] *Idem, Introducere sintetică*, p. 141.
[10] *Ibidem*, vol. I, p. 233.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ascunsă și de altminterea întregul nu e decît o mare simfonie rurală a unui *Freischütz* românesc [11-12].

Numai reacția iritată față de asocierea rafinatului aristocrat cu Creangă și Slavici, sub genericul comun *Scriitorii cu fond popular*, a făcut să rămînă neobservată adevărata semnificație a acestui paragraf despre Odobescu — probă fără cusur a unei spontane critici „de identificare", care-și divulgă, prin recunoaștere, idealul literar. Dacă se ia seama și la faptul că al patrulea în această întrunire de exponenți ai „fondului popular" este Eminescu, altitudinea valorică la care ține să situeze configurarea a ceea ce el numește „realismul popular" devine revelatoare: ne aflăm în *orizontul spiritual privilegiat și originar* pentru însăși doctrina literară a lui N. Iorga. Dacă însă Eminescu, Creangă și Slavici sînt referințe de autoritate, care se impun oricărei selecții, indiferent cît de subiective sau de restrînse (grăitor e cazul lui Creangă, pe care, fără să facă un secret, N. Iorga nu-l „gustă") — cu Odobescu lucrurile stau altfel. Odobescu e singura opțiune liberă și gratuită în acest cvartet, singurul degustat în *regim estetic plenar*. (Oricîtă fervoare e în cultul eminescian, el e în primul rînd un stindard, iar despre despotismul genial cu care scrisul eminescian îi subjugase, *contrariind-o și chiar rănind-o*, conștiința estetică, despre această „luptă cu îngerul" a spiritului său credincios canoanelor, N. Iorga scrie pagini tulburătoare prin francheța și relatarea *supunerii* dinaintea acelor „viziuni care nu seamănă cu ale nimănui și care totuși se impun dominator sufletelor" [13]. Pagini la care voi reveni.)

Spre a-l integra pe autorul lui *Pseudokinegeticos* echipei clasicilor, într-un timp cînd ea devenise de mult o instituție în literatura noastră, N. Iorga a trebuit să recurgă la o *meraviglia* asociativă, de natură să-i stupefieze pe contemporani. S-au și grăbit, de altfel, să vadă o desconsiderare a lui Odobescu în favoarea lui Slavici (judecînd după întinderea analizei), în vreme ce cheia adevărată ar da-o silogismul prin care Odobescu este alăturat celor mai importanți scriitori ai literaturii române. El este, potrivit convingerii lui N. Iorga, autorul „celor mai frumoase pagini de proză care se scriseseră de la C. Negruzzi încoace și cu mult mai mult bielșug și pitoresc decît la dînsul, în toată mai noua literatură a românilor" [14]. Departe de a apărea diminuat ca importanță față de un Slavici, Odobescu este, iată, suveran. Chiar dacă încadrarea lui *Pseudokinegeticos* într-o direcție a „realismului popular" rămîne o catahreză critică (gîndind la figura retorică a extensiei abuzive de sens), temeiul ei, oricît de firav, trebuie luat în seamă, spre a desluși înțelesul acestui realism. Să comparăm formula literară extrasă de N. Iorga din eseul lui Odobescu și caracterele direcției „realismului popular" cu care se deschide capitolul: „Atunci, pe la 1880, apar din toate laturile, cu o *spontaneitate admirabilă*, cu o *naivă încredere în sine*, *elemente de literatură*, *prelucrate și neprelucrate*, care pornesc din acea *viață reală*, *adîncă*, *intimă a poporului*, pe care cu iubire o prezintaseră și Russo și Alecsandri, despre care vorbiseră cu atîta laudă, subliniind așa de tare și de des, și studiile lui A. D. Xenopol, și corespondența din străinătate a întregului

[11-12] *Ibidem*, p. 233, 235.
[13] Vol. I, p. 173.
[14] Vol. I, p. 233.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tineret şi pînă la afirmaţiile dogmatice ale lui Maiorescu, fără a uita puternicul impuls venit din tot scrisul lui Hasdeu, *producîndu-se şi dinainte, prin unele poveşti, prin poezii populare din deosebite ţinuturi, prin înfăţişarea scenelor populare chiar şi în travestiuri istorice*, prin trecerea sucului însuşi al acestei inspiraţii puternice în poezia aşa de nouă a lui Eminescu, semnele vestitoare ale noii schimbări.

Teoreticianii stau alături de simplii culegători, de împodobitorii poveştii şi de aceia, cu cea mai preţioasă contribuţie, care *folosesc materialul popular pentru opere de înaltă literatură*" (s.n.) [15].

Lucrurile sînt limpezi. Cum era de prevăzut, nu despre conceptul literar de realism (ca sistem de norme creatoare, active într-un curent artistic) este vorba, ci de o anumită orientare culturală, sesizată şi de T. Maiorescu atunci cînd vorbea de „curentul" care a dat „romanul poporan" — mai net, de o atitudine, de un etos. La N. Iorga deschiderea noţiunii e maximă, vizînd un ansamblu de practici culturale cu program autohtonist. Termenul de opoziţie al acestui „realism" — sînt „formele fără fond". În alcătuirea capitolului, accentul cade pe „fondul popular" al scriitorilor, iar nu pe procedeele realiste ale scrisului lor, în sensul celor ce se petreceau, de pildă, tot pe atunci, în literatura franceză. Realistă, sau nu, este orientarea scriitorilor, iar criteriul de validare este „punctul de pornire", „elementele, prelucrate sau neprelucrate", „*materialul* popular", indiferent de formula literară în care va fi dezvoltat de un Eminescu (romantic), Creangă, Slavici (realişti), Odobescu (neoclasic). Graţie acestui punct de vedere poate fi desemnat Odobescu, a cărui literatură e purtătoarea unei „întregi enciclopedii populare", drept reprezentantul „realismului popular", ştiutor a vedea „aşa de adînc în sufletul mulţimilor neamului său".

Realismul astfel înţeles, ca etos, dar şi ca substanţă a fenomenelor, ca fond organic al formelor, devine, în ipostaza sa literară — ceea ce s-a văzut şi din puţinele extrase — un „realism" al *conţinuturilor spirituale*. Fondul popular, materialul popular, elementele de literatură, prelucrate şi neprelucrate, care trebuie să devină „sucul" noilor opere, sînt substanţe culturale. Realitatea naţională — aceea a cărei panoramă o desfăşoară în repetate rînduri N. Iorga — îşi sublimează materialitatea în reflexul ei cultural şi moral. Credinţa de o viaţă a lui N. Iorga în posibilitatea soluţionării eminamente culturale a problemelor societăţii româneşti contemporane se naşte din această viziune de cărturar total asupra realităţii ca spiritualitate. Coordonatele spiritualităţii naţionale sînt însă concepte care se înscriu în regimul permanenţelor şi al universalelor.

III. DETECTORII REALISMULUI

Raportat la romantism, tocmai pentru că din prima tinereţe N. Iorga l-a judecat atît de drastic în numele realităţilor, un astfel de realism al spiritualităţii se revelă a-i fi nu opus, ci contradictoriu. E de fapt o replică la *anumite* elemente, mai curînd accidentale, ale romantismului (fantezia fabulatorie, de pildă, feeria idilică, retorica vacuă, sentimenta-

[16] Vol. I, p. 225.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lismul frivol), izbucnind pe fundalul unei stări de spirit tipic romantice : nostalgia originarului, cultivarea unui ideal, preocuparea pentru specificitate și originalitate, primatul afectivității și al soluțiilor în plan spiritual pentru realitățile bolnave. Este „adevărul" — sau, mai exact spus *realitatea spirituală* — grație căreia N. Iorga se înclină în fața poeticii romantice eminesciene, el, cel devotat, în fond, meșteșugului literar al clasicismului.

Spiritualitatea și viața sufletească a poporului român, concentrate în universul țărănesc (istoria vie a neamului) sînt, așadar, pentru N. Iorga doctrinarul, principalul *conținut realist* al literaturii. Se cunoaște prea bine că N. Iorga postulează o anumită fizionomie morală ca fiind definitorie pentru poporul român. Nota ei dominantă, reliefată în nenumărate rînduri este gravitatea simțirii, dramatismul subteran, aptitudinea suferinței stăpînite cu bărbăție, într-un cuvînt, nimbul martiriului.

Există însă două praguri extreme între care realismul rural trebuie să se înscrie și pe care nu le poate depăși fără a trezi oroarea lui N. Iorga : idila de tip Alecsandri este unul ; realismul contaminat de zolism al lui Rebreanu este celălalt. N. Iorga subliniază cu mîndrie că *Sămănătorul* nu este asemeni *Vieții românești* „patroana oricărui realism, cît de negru și de crud" [16], iar, la rigoare, cînd se admit concesii, preferat este idilicul. În opera poetică a lui Alecsandri N. Iorga a apreciat dintru început *Pastelurile*, cu matură siguranță a gustului. Și totuși, chiar comentariul generos de tinerețe al *Pastelurilor* (1890), insuflat, vizibil, de modelul omagiului eminescian din *Epigonii*, recuză veselia compactă a viziunii. Tonul se asprește progresiv cu trecerea anilor, iar Alecsandri devine de regulă un termen de referință nu tocmai măgulitor în comentarea literaturii cu temă rurală. Rareori s-a remarcat că în textul din 1890 N. Iorga se delimitează deschis față de un set de imagini care, prin ironia soartei, aveau să devină un fel de *emblemă tiranică a însăși literaturii sămănătoriste*. Iată-le : „Sămănătorii cutreieră întinderea vînătă a brazdelor, zvîrlind sămînța pe lanuri, pe cînd, în dosul lor ciocîrliile șăgalnic se avîntă și cocostîrcii melancolici calcă alene [...] Și în tot acest concert de glasuri, de zgomote, în această simfonie de culori, nicăieri o notă tristă, un punct negru. Viață și veselie — iată rezumatul operei lui Alecsandri, al *Pastelurilor* mai ales.

Uitați-vă la țeranii lui : nici unul nu știe de *sila* lui Boliac, de truda pîinii de toate zilele, de zile de lucru plătite înainte. La dînsul omul e în același ton cu natura : frumos, vesel și harnic. Țeranii lui sînt *ideale de țerani*, « copile, flori de aur, voinici cu negre plete ». În decorul acesta de feerie, nici unul nu plînge, un geamăt ar strica armonia totalului. E iertat în *Pastele* a iubi, a rîde, dar lacrima ar fi nepotrivită [...]. Tipul figurilor omenești, ce pun încă o notă clară în *Pastele*, e Rodica, acel juvaer de copilă harnică și frumoasă, care trece zîmbind printre sămănătorii ce o seamănă urînd-o și care « -n cale-i zboară / Scuturînd grîul din părul său »" [17].

Deși reia firul chiar de la 1866, unde fusese întrerupt în cartea despre sec. al XIX-lea, *Istoria* nu se mai oprește asupra *Pastelurilor* de la 1870, dovadă că spiritul lor îi contrazice optica (Xenopol e ironizat pentru că

[16] Vol. II, p. 325.
[17] *Vasile Alecsandri*, în *Pagini de tinerețe*, ELU, 1978, vol. I, p. 153.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

le găsește sublime). Întreg comentariul de mai sus e concentrat în formula fugară expres... antisămănătoristă: „*Rodica* și « junii sămănători » ai veseliei ei banale..." [18].

La cealaltă extremă stă reprezentarea vieții rurale în *Ion* al lui Rebreanu. Prin proza din *Golanii*, crede N. Iorga, acesta ar fi putut fi asociat cu Gorki, dacă nu s-ar fi complăcut în „fondul muced bucureștean", cu o lume „bălăcindu-se în noroiul inconștienței morale", prezentată sărăcăcios, gazetărește. „Încumetîndu-se, apoi, a prezinta într-un roman concentrat și îndesat, toată viața țeranului român din Ardeal, răsfrîntă în același cenușiu sufletesc și aceeași proză de zilnică întrebuințare", Rebreanu ajunge la „diformarea instinctivă sau voită a unui atît de sănătos și *estetic* element național de bază" (s.a.). Formularea are accent programatic și trebuie reținut de aici înțelesul aprioric pe care-l primește esteticul. Viața rurală este un *element estetic*, un fel de esență transcendentă travaliului artistic, e „fondul" de aur, și a-i profana aureola frumoasă înseamnă sacrilegiu. Cu alte cuvinte, realismul, detașat deopotrivă de idilă, de ușurătatea voioșiei și de prozaism, *se cade să fie elevat*. Cel care scrie frazele despre *Ion* e, departe de a tuna și fulgera, stăpînit mai degrabă de o rănită dezolare. Parcă schițează și o tentativă irealizantă, ca în fața unei priveliști de nesuportat, așezînd vorbele la condiționalul ipotetic: „nespusa mizerie ce ar fi înăuntru". Nu sînt ignorate forța unică a prozatorului, „realismul lui de o sălbatecă autenticitate", nici locul prim dobîndit în „șirul unor povestitori dintre care mulți îi erau așa de superiori în arta reprezentării" (nu altceva susține G. Călinescu prin calificativul „incolor" și metafora apei de mare...). Fiindcă e dintre pasajele celebre ale cărții, nu mai reproduc decît concluzia comentariului la *Ion*: „Ardealul cuminte al lui Slavici, cel de o înaltă valoare etică al d-lui Agîrbiceanu sînt spintecate ca să se vadă nespusa mizerie ce ar fi înăuntru, cu toate fatalitățile scăderii sale [...] Ce ar trebui să fie *idealist*, *nobil*, « *național* » *e dulceag și șters*" (s.n.) [19].

Observ în treacăt că spiritul intim-agresat al lui N. Iorga se refugiază în literatura de extracție istorică a celor doi mari vinovați de lezrealism; legendele lui Alecsandri, romanul *Crăișorul* al lui Rebreanu — „o foarte solidă bucată literară", cu „nota istorică exactă"; modelul subiectiv al literaturii funcționează compensatoriu și terapeutic.

Confirmată dincolo de dubiu e dimensiunea idealistă și idealizantă a realismului. Satira, ridicolul, grotescul, sarcasmul rănesc și ele natura sentimentală a lui N. Iorga. De aceea, el este primul, cred, care propune o receptare prin compasiune a *Nopții furtunoase* (în parte și a *Scrisorii pierdute* [20], unde amorul „trece de margenile comediei prin seriozitatea pasiunii"). Caragiale e citit prin identificarea simpatetică (Jauss), iar „Veta nu mai e un tip caricatural dintr-o societate de care ai toată voia să rîzi, ci așa, o femeie tînără și frumoasă, în pieptul căreia, ori de cîntă bietele versuri de Gheorghe Sion, ori de vorbește ea cu Chiriac, se zbate veșnica și duioasa patimă omenească" [21].

[18] Vol. I, p. 112.
[19] Vol. II, p. 326.
[20] Vol. I, p. 326.
[21] *Ibidem*, p. 273.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Deși idealismul e postulat, nici un prilej nu se pierde — și piesele lui Caragiale, discutate masiv în paragraful *Teatrul de realități* sînt încă unul — pentru cîte o împunsătură la adresa esteticii „metafizice, dezmințind așa de puternic principiul maiorescian că o operă de artă nu poate fi durabilă decît atunci cînd, fără a ține seama de contingențele trecătoare și de patimile momentane, prezintă numai tipurile eterne". E drept că N. Iorga a pus mare preț pe coborîrea literaturii în mediul social. Însă idealismul mereu revendicat, inerția clasicistă a elevației stilistice și morale, dar mai ales acel element estetic în sine, preexistent procesului creator, contrazic statutul *pozitiv* la care realismul lui se crede îndreptățit. Izbăvindu-se de „vulgaritatea" în care eșuase cu *D-ale carnavalului*, Caragiale va căuta, în altă perioadă a activității sale, „tragedia *în singurul domeniu în care se află, în viața satelor*" (s.n.). *Năpasta* e o „dramă zguduitoare" prin „așa de sigura înțelegere a sufletelor simple" — ceea ce vrea să spună că, înainte de a fi o performanță a creației, ea constituie un rezultat al fidelității reprezentării. Nu mai trebuie reluată disputa în jurul verosimilității caracterelor din *Năpasta*, spre a mai scoate o dată în relief că, și aici, N. Iorga recunoștea nu o realitate aievea existentă, ci „realitatea" propriei viziuni asupra sufletului țărănesc. Deși a crezut despre sine contrariul, și pentru N. Iorga frumosul rămîne „idee încorporată în materie sensibilă", iar realismul pe care-l proclamă se cere înscris în idealismul fără de care nu putea concepe arta — acest „vin mistic" al intelectului. Încă o dată, animatorul „predicației de realități" poate fi cu îndreptățire definit ca un realist al „realelor".

★

Definirea minimală a realismului ca *mimesis* — imitare (lui N. Iorga nu-i place deloc cuvîntul), sau, mai specializat, ca reprezentare fidelă a realității, nu a împiedicat conștiința critică să admită că arta produce de fapt *iluzie* realistă. Receptorii o percep conform unor convenții ale verosimilității, schimbîndu-se după timp, mediu social, mentalitate, ideologie etc.

Care erau, pentru N. Iorga, adept tenace al „fondului" operei de artă și al cîtorva convenience literare, acele elemente *formale* ale textului, apte să nască iluzia realității? Că referentul la care raportează imaginea literară e un model ideal și restrictiv al realității, consolidat prin istorie și erudiție, s-a văzut prea bine. Că arta e *alegere, simplificare și întărire a naturii*, creațiune *validată ca realitate prin logica* interioară, a afirmat-o răspicat de la 18 ani. Nimic mai simplu, s-ar spune, decît să recunoaștem drept singură convenție a verosimilului creditată de N. Iorga marea tradiție clasică, triumf al rațiunii ordonatoare, dînd realitatea ca ordine ideală. Și, totuși, nu pare uimitoare afirmația că N. Iorga, vijeliosul, pateticul, contradictoriul, susținător al necesității unui filtru al personalității artistice în reflectarea realității, e probabil cel mai decis adept al poeticii clasicismului dintre istoricii literari români?

Spre a culege probele cele mai convingătoare trebuie privit și mai cu luare-aminte cum citește N. Iorga literatura.

Îl descoperim conștient de iluzia artistică și cu atît mai satisfăcut de eficiența ei, cu cît textul în cauză îi e mai aproape de modelul literar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

favorit. Iată-l încîntat de prozatorul extraordinar care a fost Macedonski : acesta „nemerea de la început *o notă de realitate vie, îmbrăcată într-o îngrijită formă de artă*, cînd prezinta în *Pitarul* icoana lui Vodă Suțu, ghebos, negru și urît, care pășea îngîmfîndu-se, cu o mînă pe iataganul de brîu și cu alta în șold — *ori de o fi fost așa, ori de nu*". (s.n.) [22] Asemenea notații, rapide, colocviale, păstrînd savoarea lecturii și cooptînd sumar — spre a-și da și confirmare obiectivă — preceptele teoretice, nu sînt rare în *Istorie*. Tot Macedonski se dovedește a-l fi sedus (!) pe N. Iorga, în 1914, cu *Rondelurile*, obligîndu-l să caute îndreptățire... ideologică plăcerii estetice, trezită de magia unor versuri precum : „Căldură de aur topit / Și pulbere de-aur pe grîne/ Ciobani și-oi de aur la stîne/ Și aur pe flori risipit..." ; sau : „De roze e beată grădina/ Cu tot ce se află-mprejur/ E beat și cerescul azur/ Și zîziie beată albina". Explicația programatică e magnific-copilăroasă, arătînd cum că „...poetul sunetelor de trîmbiță de odinioară va deveni, printr-o *curioasă prefacere*, cîntărețul lucrurilor mărunte, nebăgate în seamă, al colțurilor de umbră, și *chiar viața de țară îl inspiră* [...] *și o înaltă notă de puritate etică răsună în « Rondelul meu »*..." [23] Judecățile critice ale ideologului, cele care dau formula dominantă a cărții, diferă sensibil ca vibrație intimă de astfel de licențe disimulate ale sensibilității estetice spontane. Dacă cititorul încîntat notează cu iuțeală, ideologul argumentează prelungit pe toată gama programului iluzia realistă. În nuvelele lui I. Pop Florantin, de pildă, *împrejurările istorice sînt prefăcute în vie realitate contemporană țerănească* din Ardeal [...] *Și cunoștința perfectă a țerii ajută la desăvîrșirea iluziei*" [24].

Alte numeroase pagini dovedesc nu doar recunoașterea strategiei iluziei artistice, dar și deplina cunoaștere de sine ca receptor sau creator de literatură, care mînuiește cu încăpățînare un set de norme poetice preluate prioritar din inventarul clasicist. La un moment dat, îi acordă nu altuia decît contestatului cu oroare T. Arghezi grația de a-i caracteriza concepția literară, conform unei străvechi strategii argumentative care consacră mărturia adversarului drept proba cea mai puternică. „Și totuși, vederi drepte și politeță de formă e în combaterea vederilor asupra « literaturii noi » a lui N. Iorga, pe care, în aceste încercări pretențioase, nu-l jignesc noutatea, ci improprietatea cuvîntului pus numai pentru *sunet*, *nepotrivirea comparației care nu calcă* și silința de a culege în bălegar flori de care e plin în lung și în larg tot cîmpul" [25]. Prețioasă, documentar, dar și prin justețe, este autocaracterizarea din capitolul *Realizările*, care urmează expunerii programatice asupra *Sămănătorului*. Paragraful *Scriitorii încă tineri* începe după cum urmează : „Hrănit cu cetiri întinse, dar *care se mărgineau întîi la clasicism și la scriitorii franczi*, influențat mai ales de *parnasianismul obiectiv* al lui Leconte de Lisle și Hérédia, nu mai puțin de filosofismul poetic al lui Sully Proudhomme, N. Iorga încearcă o *înnoire* (s.a.) prin îndoitul mijloc al unui *pastel descriind* și ceruri străine [...] sau chiar *lumea cîmpiilor noastre* [...] Dar, de cele mai multe ori, ce caută e *îmbrăcarea în versuri* de o stăpînită, scurtă factură personală, a unor idei filosofice" [26].

[22] Vol. I, p. 220.
[23] Vol. II, p. 148—149.
[24] Vol. I, p. 133.
[25] Vol. II, p. 290.
[26] Vol. II, p. 98—99.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sînt elemente mai mult decît suficiente pentru a recunoaşte aparatul conceptual prin care disecă N. Iorga un text literar. Acum putem rezuma silogismul unei judecăţi critice a *Istoriei :* a) se cercetează „fondul realist autohton", moralitatea, valoarea pragmatică („ceea ce dorea el era revenirea la poezia militantă") [27], toate acestea constituind aşa-zicînd premisa majoră a „valorii". b) se verifică disciplina formală a *normalităţii* textului, care pentru poezie e, cu rare concesii, prozodică (undeva se vorbeşte despre „aristocraţia tradiţională a vechii metrice"). Ca tehnici de reprezentare sînt preferate descrierile (cel mai des alese ca exemple pozitive), portretele, comparaţiile, epitetele, care trebuie să „calce", adică să facă un tot cu ideea ori obiectul definit. Chiar „avîntul poetic", plasticizarea idealurilor, fantezia ideilor trebuie prelucrate prin tehnica figurilor clasice : personificări, alegorii, analogii raţionale. Un scriitor preţuit pentru elanul prometeic, precum Al. Philippide, e astfel admonestat : „E desigur culmea la care s-a ridicat *ca idee şi ca avînt poetic* poezia de după război. Scrisul d-lui Philippide, *scris în general normal şi de o intelectualitate nobilă, caută imaginea şi o pune în vedere* după normele unei literaturi noi, care nu înţelege, însă, *că imaginea nu se aruncă* în treacăt, *ci trebuie să cuprindă în ea tot poemul*" [28]. Ceea ce nu se admite aici e, cum se vede, tendinţa de motivare intrinsecă a imaginii, autoreferenţialitatea discursului, atita cît se va fi manifestat în poezia lui Philippide.

Pentru cel care reamalgamase istoria şi poezia, atît de net disociate în pasajul celebru al poeticii aristotelice, sensul *epistemologic* al „adevărului" literaturii rămîne primordial. Este ceea ce face posibilă şi exigenţa de realism al poeziei, în trei modalităţi care vor fi cele mai favorizate de comentariul critic : întîia e *lirica de cugetare*, pentru care sînt admiraţi fără oprelişti partizane, Eminescu şi Macedonski, Panait Cerna şi I. Barbu, G. Vîlsan şi Artur Enăşescu etc. ; iar opţiunea certifică întru totul că avem de a face cu un realism al ideii ; a doua modalitate cea mai bogată în varietăţi şi copios ilustrată în *Istorie* e lirica obiectivă şi descriptivă, în stil parnasian, mai cu seamă dacă, după modelul începuturilor lui Fr. Coppée, surprinde mediile modeste şi viaţa cotidiană, cu o atitudine de simpatie. Important pentru atestarea acestei timpurii preferinţe, niciodată trădată, e amintitul articol *Poezia realistă*, text predoctrinar, aş spune, şi lămuritor în gradul cel mai înalt că realismul e întîi o chestiune de „fond" şi apoi de tehnică şi unde poezia „imorală", de la Richepin pînă la Baudelaire, e reprobată cu dezgust. Se cere transcris de acolo măcar acest pasaj : „Urmînd poate tendinţelor naturale ale spiritului său de flamand, Coppée pune în scenă oameni ordinari, împrejurări banale, care se petrec în fiecare zi, ceea ce face ca nimeni să nu se milostivească să le vadă. Şi se întîmplă ca acea *banalitate zilnică şi fără coloare să aibă frumuseţi uimitoare, dureri sfîşietoare, emoţii fără seamăn.* Poetul se coboară între aceşti umiliţi şi apăsaţi, pentru a pune degetul pe rănile lor, pentru a le cînta durerile. *Adevărata poezie realistă apăruse*" [29]. (s.n.) ; în sfîrşit, o a treia categorie de poezie apreciată ca „reală" şi „concretă" este aceea *sinceră* — calitate pentru care, cu surpriză, îl vedem pe N. Iorga admirînd poezia neprozodică,

[27] *Ibidem*, p. 259.
[28] *Ibidem*, p. 253.
[29] *Pagini de tinereţe*, *ed. cit.*, vol. II, p. 130.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar impetuoasă a lui Walt Whitman și dînd-o ca model. Energicele zvîcniri de sinceră indignare ale lui Eminescu îi revelă, de pildă, cît de „anoste" sînt satirele lui Iacob Negruzzi : „Așa de mult se invederează că arta nu înseamnă o jucărie fără gust și fără influență, cînd nu purcede de la ce dă viața însăși în cea mai adîncă esență a ei". (s.n.) [30] Principiul selecției expresive pentru învederarea esenței e mereu activ. Aproape cu aceleași cuvinte ca în vechiul articol *Este posibil realismul?*, *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu sînt discreditați în *Istorie* pentru „prezintare actuală, imediată, ca la un cinematograf fără tăbliță", pentru „[. . .] acest instantaneu de situație, un dialog cu toate lungimile, de care nu scapă un stenograf, dar pe care scriitorul are datoria să le amputeze de toată buruiana, *păstrînd numai ceea ce e esențial* și caracteristic, căci literatura nu e furnizare de material indiferent, ci sugestie" (s.n.) [31].

Pe scurt, adevărul poetic e înțeles ca o bună disciplină a formei, spre a deveni aptă să „îmbrace" în cuvinte adevărul fundamental : al cunoașterii. Și, după cum poezia poate „zugrăvi" realități, proza poate fi animată de „avînt poetic" — ceea ce satisface vechea exigență clasicistă ca poezia bună să poată fi tradusă într-o bună proză. Pentru disocierea poeziei de proză, care ar servi rostirii adevărului, Maiorescu este astfel combătut : „. . .ca și cînd proză și poezie ar fi deosebite prin altceva decît prin tehnică, proza lui Chateaubriand fiind de fapt poezie lirică, proza lui Lammenais, imn religios, iar proza lui Lamartine adesea mai « poezie » decît poezia lui. Nu e mai adevărat — continuă această amplă *refutatio* la estetica maioresciană — că poezia nu poate exprima o cugetare exclusiv intelectuală : vezi *Veniile* lui Goethe. Încă mai puțin, *că poezia e inutilă și deci trebuie să fie ireală*, fiindu-i interzis să dea glas intereselor și patimilor unei societăți ; dar ce face Dante, răsplătitor și răzbunător? Ea nu e decît *sublinierea* a tot ce agită o societate, plecînd de la dînsa și revenind la dînsa, *un mod de a o defini, de a o reprezinta*, de a o ataca și apăra" (s.n.) [32]. Nota istorică și socială ca și pasionalitatea, care țin de romantism, nu dizlocă în nici un fel primatul preceptelor clasice guvernate de *utile dulci*.

Cîteodată N. Iorga se înduplecă să accepte că adevărul poetic ar fi de ajuns unui text, ca vioiciune expresivă a unei plăsmuiri dar, eventual după ce s-a învederat cu prisosință că autorul e inapt pentru . . . adevărul istoric. Slavici în *Gaspar Grațiani* sau *Din bătrîni*, Galaction, în *Moara lui Călifar*, Mateiu Caragiale în *Craii* . . . sînt, ca atîția alții, condamnați pentru „nota istorică falsă" — nici Sandu Teleajen, o slăbiciune de inimă, nu scapă. În *Despot Vodă*, Alecsandri a ratat pe Ciubăr Vodă din neputința de „a ridica personaje adevărate istoric, sau măcar adevărate poetic" [33] Eminescu, în schimb, chiar dacă dăruiește „icoanei" (plăcute lui N. Iorga) a craiului din *Călin*, cel „cu barba-n noduri ca și cîlții cînd nu-i perii", „nepotrivitul adaos al ciubucului fanariot" [34], e creator de adevăr poetic, întrucît dă expresie „fondului românesc adînc" al basmelor și „trecutului

[30] Vol. I, p. 246.
[31] Vol. II, p. 341.
[32] Vol. I, p. 83.
[33] Vol. I, p. 276.
[34] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

așa de adesea străbătut". Comentariul la *Călin* regăsește accentele sărbătorești zmulse odinioară de Odobescu, pentru neasemuita convocare a „dihăniilor pămîntului nostru" și pentru tot ce mai înțelegea N. Iorga prin „realism popular". Cine urmărește jubilanta comentare a poemului regăsește punct cu punct estetica receptivă a lui N. Iorga, etalată pentru *Pseudokinegeticos*. Dintre toate calitățile poeziei eminesciene, nici una nu stă, pentru N. Iorga, mai presus decît *tehnica laborioasă* — „cernerea îndelungată, îndoiala, revenirea, îmbinarea poruncită" (și e, aici, întreagă, prescripția lui Boileau: „Avant, donc, que d'écrire/Aprenez à penser/ Ajoutez quelquefois/Et souvent effacez" — prin care „materialul poetic" se face imagine *reală* și *concretă*, ființînd prin ea însăși, și, culmea !, acceptată ca atare de N. Iorga.

Este dincolo de îndoială că tocmai forța reală și concretă a imaginii eminesciene (avînd prea puțin de-a face cu realismul) a fost aceea căreia a trebuit să i se supună, covîrșită, violentată chiar, recepția estetică a lui N. Iorga. Eminescu e singurul scriitor român (numit chiar așa: „ceva unic") care a putut face, în cazul său, proba biruinței integrale a marii creații asupra unei mentalități eminamente normative, dependentă ea însăși de norme. Și singura urmare cu putință a înfrîngerii a trebuit să fie mitul eminescian . . . Ca pentru a acredita scenariul irupției sacrului în conștiința nevoită să admită o existență care-i transcende instrumentele raționale. Căci N. Iorga este, îndată după Maiorescu și înaintea lui G. Călinescu, dar la cote necomparabile, cel datorită căruia Eminescu a devenit un mit al culturii naționale. De aceea, pagina din *Istorie* care stă mărturie a disputei lăuntrice în fața miracolului eminescian nu poate și nu trebuie să rămînă uitată (astfel că îmi voi îngădui o transcriere ceva mai amplă). Fără a-și renega un moment convingerile în materie de artă poetică, ba dimpotrivă, sexagenarul retrăiește, descriind felul cum captivează poezia eminesciană, starea de spirit a vîrstei primului contact cu Eminescu, și toată pagina nu e altceva decît o uimită revelație a autonomiei imaginii, a autoreferinței poeticului. Poemele lui „reprezintă ceva unic în dezvoltarea literaturii noastre și poate a oricărei alte literaturi. *Ideea conducătoare* se recunoaște în fiecare din ele; același puternic sentiment le însuflețește; un avînt puternic duce pînă la capăt. Dar poemul e alcătuit înainte de toate dintr-o imensă prăbușire de imagini. *Nu totdeauna ele se leagă strîns una de alta* și foarte deseori ele există mai mult prin ele însele decît prin legătura lor cu tema căreia i se suprapun așa de multe și așa de grele încît aproape o înăbușă. Dar ele sînt atît de nouă, ies atît de mult din comun, constituie unități poetice atît de inedite, încît un farmec curios cucerește sufletul, mai ales al cui e deprins a trăi în covîrșitoarea acumulare a unor vrăji atît de îndepărtate de realitatea curentă. Niciodată o mai nebună fantezie n-a fost răscolită de un spirit mai cugetător decît în *Venere și Madonă*, în *Mortua est* !, în *Epigonii*. [. . .]Această imensă fantezie, acest geniu al armoniei silabelor în succesiunea ca și în ciocnirea lor fac să se uite și să se ierte tot ce în această producție juvenilă e neclar și confuz, forțat și neadmisibil. Acel care frînge, mînat adesea de un instinct superior, ritmul versului, pentru a ajunge la efecte care nici într-un alt chip nu s-ar putea atinge, luptă cu cuvintele înseși, le transformă, le diformează, le impune o pecete personală capricioasă ca și cum și-ar atribui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dreptul de a crea o *altă limbă* decît a tuturora, pentru viziuni care nu seamănă cu ale nimănui şi care totuşi se impun dominator sufletelor" [35].

Dimensiunea „demiurgică" a procesului poetic e scoasă în evidenţă cu un dramatism care e al mărturisirii, iar sforţarea de a se autodepăşi, conectîndu-se la suflul poeticului, aduce în frazele finale enunţuri esenţiale ale poeticii moderne.

Însă tema autonomiei poeticului e dublată de un *memento* neîntrerupt al canonului raţional clasic, şi abaterile sînt pas cu pas semnalate în „partitura imensă care striveşte totul şi rezolvă în armonie o serie de *acte de violenţă contra stilului ca şi contra logicei însăşi*" [36] (s.n.).

Iată că radiografia modului de lectură aduce lămuriri concludente. Convenţia verosimilităţii, „realismul" literar de care ascultă N. Iorga e principiul milenar al mimesisului clasic. Acesta constă în meşteşugul selecţiei şi ordonării datelor realului potrivit unei *forma mentis* anume, producînd iluzie raţionalistă.

Nu e nouă constatarea despre esenţa platonizantă a realismului clasic, tributar ontologiei platoniciene potrivit căreia, în raport cu Ideea, arta e o copie a copiei care e lumea empirică. De aici, condiţia ei subalternă. H. Robert Jauss a atras nu de mult atenţia că subordonarea Frumosului în raport cu Adevărul şi cu Binele ţine de platonism. „Moştenirea platoniciană (pe care unii se feresc să şi-o recunoască) se trădează şi astăzi, mai ales cînd, în artă, adevărului i se acordă atenţia priorităţii, în comparaţie cu acea experienţă în care se cumulează travaliul estetic, considerat ca expresie a activităţii umane" [37].

Aşa încît, poetica clasicistă trebuie asociată factorilor de decizie în judecata critică a lui N. Iorga, iar locul ei e cel puţin la fel de important cu al ideologiei sămănătoriste, pe care a şi modelat-o, sau al gustului personal, purtător, de altfel, al aceleiaşi amprente. Să nu trecem în grabă nici peste faptul că ea este o poetică centrată pe *aurea mediocritas*, cu tot ce decurge de aici în practica judecăţii critice. Astfel, rolul formaţiei teoretice — care e unul regent — în diagrama acestei prodigioase subiectivităţi trebuie reconsiderat. Dictatura canonului egala impetuozitatea eului. Subiectivitatea se obiectiva atît prin ideologie, cît şi prin poetica clasică, a cărei notă autoritară consolidează tendinţa dogmatică.

Şi în estetica celuilalt mare judecător al literelor române, T. Maiorescu, a fost evidenţiat un clasicism trainic, după cum un alt doctrinar, adversar lui N. Iorga, H. Sanielevici, cerea un „realism clasic" şi exemplele ar putea continua, diacronic. Clasicismul pare a nu lipsi din arsenalul autorităţii în cultură. Şi nu un „complex" al absenţei clasicismului pare să lucreze în proiectul cultural al lui N. Iorga, cît încredinţarea că în formula „fondului realist autohton" rezidă o clasicitate de substanţă, care se cuvine cu dîrzenie perpetuată.

[35] Vol. I, p. 172—173.
[36] *Ibidem*, p. 174.
[37] Hans-Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, trad. rom., Bucureşti, Editura Univers, 1985, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă, deci, *temperamentul* lui N. Iorga a fost netăgăduit unul torențial romantic, s-ar spune că școala clasicismului a fost hotărîtoare în desăvîrșirea unui *caracter* critic. Cît despre conservarea structurilor formale clasiciste în romantismul francez și inexistența în stare pură a tipologiilor, s-a vorbit atît, încît, reeditată, „concordia discors" întrunită de personalitatea acestui romantic clasicizant nu are motiv să intrige. Liantul îl constituie, în cazul de față, un riguros idealism, potențat din ambele părți, care face să se înțeleagă de ce, crezîndu-se cu convingere un „mesianic pozitiv", N. Iorga s-a arătat, în fapt, un „mesianic utopic". Și *Istoria literaturii române și contemporane* este cea mai puternică dovadă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STRATEGIA DESCHIDERII NARATIVE LA M. SADOVEANU

Ion Apetroaie

O poetică a povestirii, oricît de sumară, nu poate face abstracție de scopul textului literar în genere, care presupune, în recurență, o foarte strînsă comunicare cu cititorul în forme directe, nesofisticate. Receptarea optimă a povestirii exclude complicațiile ce țin de sociologia literară a textului, atît timp cît dialogul între emițător și destinatar nu are nevoie de nici un mediator. Tocmai de aceea, trecerea cititorului din infinitul realului în cel al imaginarului, concretizat în textul povestirii, cîștigarea, adică, a cititorului pentru „poveste" presupune strategii care merg de la simpla *captatio benevolentiae*, bună pentru cititorul naiv al povestirii medievale, pînă la brutalitatea șocantă a unor moderni. „Menajarea" cititorului nu pare a fi doar operă de bun gospodar sau gest de bună creștere a autorului, ci o condiție importantă a audienței publice. Începutul textului trebuie negreșit să pară și un început sau mai degrabă o continuare firească a lucrurilor și întîmplărilor reale pentru a nu produce suspiciuni cititorului. Căci acesta, intrigat de artificii sau de intruziuni, are tot dreptul să reacționeze negativ, să nu primească adică semne de inconfort sau gesturi nefirești.

De aceea, intrarea în text sau deschiderea lui nu e doar „ceremonie mentală", cum credea Aragon, ci un foarte abil calcul implicînd de regulă și un însemnat coeficient arhitectonic. Vom vorbi mai potrivit de o ceremonie a *incipit*-ului dictată de o dublă necesitate ce o resimte scriitorul: pe de o parte, de a răspunde cu orice preț sensului configurativ, de structurare optimă a operei, iar pe de altă parte, de a satisface orizontul de așteptare al cititorului. În dimensionarea justă a textului numai pentru un inocent este indiferentă deschiderea narațiunii, pentru ochiul avizat însă „nimic nu-i mai important decît prima frază a unui roman: ea pune în mișcare cartea în ansamblul ei, o orientează, o „dirijează" și uneori chiar o rezumă și o „reproduce" în întregime prin anticipare" (R. Jean, *Practica literaturii*, Univers, 1982, p. 26).

Este de înțeles că modelul narativ în totalitate, dincolo de practica socială și culturală specifică autorului său, este exprimat într-o măsură însemnată de natura *incipit*-ului unei povestiri. Frica de foaia albă a lui Caragiale pare a avea tocmai aici o explicație, alături de nivelul pur lingvistic al textului, adică de dificultatea cu care scriitorul își găsea cuvîntul cel mai potrivit. Se pare că unii scriitori — și nu puțini — au o adevărată obsesie a începutului operei. Aceasta o resimte puternic un Marin Preda, preocupat să asigure pe deplin personajului „o intrare în lume și o ieșire care să atragă atenția" (Sânziana Pop, *Propuneri pentru paradis*, Junimea, 1975, p. 164). Pentru a nu mai vorbi de Rebreanu care a bătut ani de zile pasul pe loc pînă a-și găsi începutul convenabil unor romane ca *Ion*, *Răscoala*, *Gorila* etc. Răspunderea ce și-o asumă scriitorul la începutul operei este exprimată, ca și la Caragiale, prin tatonări, prin ezitări, prin

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 33—41, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

temerea foarte omenească de a nu rata tonul just, de a nu putea evita o construcție hibridă, falsă : „. . .fraza — prag a romanului — scrie același Raymond Jean — este primul act, primul gest de scriitură care, pe un colț al paginii albe, *descoperă* textul, îl face să apară, să se ivească din tăcere" (subl. n.) (Idem, p. 29).

În ceea ce-l privește, Sadoveanu, spirit clasic, nu are nici mistica începutului producător de efecte (pînă la frica de prima frază), nici scepticismul sterilizant față de cuvînt al unui Mateiu Caragiale sau Jean-Paul Sartre. Deschiderea textului pare, de aceea, mai puțin importantă pentru el, dar în nici un caz neglijabilă. Dimpotrivă. Este drept, premeditarea în acest punct al narațiunii este mascată — și încă foarte bine — în opera de maturitate, însă ea există chiar de la debutul povestitorului. Unde aceasta nu operează pe față, e prezentă oricum vocația constructivă care presupune, între altele, „vizionarea" completă a textului, adică a structurii sale secrete ce trebuie descoperită — și exprimată — de ochiul exersat al criticului. Taciturnul Sadoveanu, cu mască olimpiană, trecea prin lume scufundat în propriile-i subiecte, asamblîndu-și mental opera pentru a o trece apoi în totalitate, febril, în textul scris. „Țin foarte mult în mine o bucată — recunoaște el într-un interviu. *Gestație foarte lungă.* Redactarea în schimb, a devenit, încet-încet, tot mai ușoară. Romanul *Neamul Șoimăreștilor* l-am avut în cap doisprezece ani. *Venea o moară pe Siret*, cincisprezece ani. Pe cel dintîi l-am scris în optsprezece zile, lucrînd pînă la patrusprezece ore pe zi, într-un fel de febră. Al doilea l-am scris în șaptezeci de zile, lucrînd numai dimineața.... *N-am liniște și pace pînă nu sfîrșesc ce am început*" (s.n.) („Adevărul literar și artistic", 24 I 1924). Vocația lucrează cu o presiune irezistibilă care hotărăște angajarea totală a scriitorului, dar fără a-i produce, sau măcar fără a-i întreține — datorită probabil și ușurinței de a scrie — adevărate obsesii, ca altor confrați.

„O carte — zice Sadoveanu într-un interviu — mă înfierbîntă și mă stăpînește numai pînă o scriu. În timpul acesta simt o adevărată nevoie fiziologică de a-mi așterne gîndurile pe hîrtie. După tipărire totul se liniștește, mă detașez cu totul de cartea apărută și aproape că nu mă mai interesează" („Vremea", 6 XII 1942). S-ar fi putut altfel la un scriitor atît de prolific?

În orice caz, Sadoveanu n-a problematizat, n-a dramatizat, ca Rebreanu, demarajul-șoc menit să imprime tonul și ritmul întregii opere, precum n-a trăit, asemenea lui Camil Petrescu, senzația epuizării după o elaborare în forță. *Dumbrava minunată* — ne asigură Profira Sadoveanu — o fost dictată uneia dintre fiice în *tempo*-ul unei transcrieri repezi ; altădată, scria — cum ne asigură aceeași memorialistă — și cîte 40—60 de pagini pe zi. Știrea poate produce frisoane, dacă nu puțintică neîncredere. După felul cum elabora, este lesne de înțeles că în fraza de deschidere a unei opere nu găsim doar începutul povestirii, ci „urmele" cele mai vii ale construcției globale, emblema povestirii ce se anunță. Povestitorul vedea imens, mult și multe, vedea parcă dintr-odată totul, opera, cel puțin cea de maturitate, trădînd de departe omniprezența sa, înscrisă ca reflex în toate țesuturile operei ce se înfiripă. Mai întîi, în arhitectura operei, în aspectul ei sferoid emanînd de la o instanță „impersonală" ce stăpînește degajat toate firele narațiunii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

A fost și el însă, asemenea lui Rebreanu, doar că mai puțin mărturisit, în căutarea tonului, a acelui liant invizibil între lumea haotică a realului și cea evident coerentă a imaginarului: „Totul depinde — îi spunea lui Ion Biberi într-un interviu din 1946 — de rezonanța primelor pagini scrise! dacă prind sau nu tonul care trebuie să mă introducă în climatul povestirii". Odată însă tonul „prins", nimeni și nimic nu-l mai împiedică să avanseze alert prin liniamentele imaginare ale construcției spre sfîrșitul... povestirii. Dacă luăm ca reper modelul de lucru de la maturitate, cartea o termina de regulă — spune el în același interviu — după vreo 20 de zile, fără acele distorsiuni, zig-zaguri neprevăzute, acele deviații chinuite de la proiectul inițial. Totul decurge în „redactarea febrilă", neted, cu exactitate de metronom: marcă a scriitorului profesionist — primul și cel mai relevant dintre scriitori români. Așa vor scrie și alți prolifici dintre contemporani: Cezar Petrescu, I. Agârbiceanu, Ionel Teodoreanu, pentru a nu mai vorbi de profesioniștii romanului „cu rețetă", de tip polițist, un G. Simenon, Conan Doyle sau Agatha Christie. Numai că Sadoveanu își purta subiectele și eroii în cap ani în șir (unele, ca acelea ale romanului *Zodia Cancerului* și *Venea o moară pe Siret* chiar 15—20 de ani), trecerea în act părînd a fi chestiune doar de timp pentru „transcrierea" lor... din memorie. O singură excepție: ultimul roman amintit a fost scris, zice tot scriitorul, după vreo cinci-șase ani de la alcătuirea primului capitol. Să mai adăugăm apoi, în spiritul adevărului, că Sadoveanu, spre deosebire de o seamă dintre confrații amintiți, n-a lucrat niciodată după scheme prestabilite, marcă, aceasta, mai curînd a industriașului literar.

În acest pariu pasionat cu timpul, bazat pe mersul ca de la sine al lucrului, nu e de mirare că variantele operelor sadoveniene, mai ales ale celor de maturitate, sînt ca și absente. El rescrie o operă, dar aceasta e de regulă o operă nouă. Așa a procedat în cazul romanului *Nicoară Potcoavă* care e o „transcriere" a *Șoimilor*, sau cu *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, „reluare" a nuvelei *Apa morților*. Față de chinuiții scrisului, cum sînt un Flaubert, un Proust sau un Jean Prévost, care spunea că ar fi transcris un pasaj de vreo 17 ori, sau față de Rebreanu care transcriind proceda la „refaceri integrale" ale aceluiași text — cum recunoaște într-un interviu celebru privind variantele romanului *Ion* — Sadoveanu dă senzația unei forțe neistovite și a unui „comportament" demiurgic. Totul sau aproape totul îi reușește (sigur, nu neapărat în limitele capodoperei), fără a trăda efort. Cel puțin pe față. Mai mult, un roman ca *Baltagul*, care era și unul dintre cele preferate de autor, a fost „trimis direct la culeș, fără retușare", ne avertizează scriitorul. Nici în rest, lucrurile nu sînt prea departe de această manieră a redactării „spontane": „După terminarea redactării — se confesează el lui Ion Biberi în interviul amintit — revăd textul, după o lună sau două, aș spune, la rece. Atunci adaug, șterg, dar foarte puțin. *Aproape deloc*. Modific adjective. *În general, nu adaug, ci precizez*" (s.n.).

Un prim model structural al deschiderii narative, specific eposului istoric, desfășoară un început—dată propriu romanului clasic, axat pe o largă reprezentare spațio-temporală ce pregătește cititorul pentru evoluția evenimentelor. Se marchează dintr-odată, cu precizie, datele istorice sau istorico-geografice, în linia povestirii clasice, care are coresponden

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de adîncime în acel imprecis început de poveste: „A fost odată...", din care de altfel se revendică, în structura ei generală, și povestirea modernă și cu atît mai mult cea clasică. Încă povestirea de tinerețe *Vremuri de bejenie*, cu un început lent, se fixează pe coordonate spațio-temporale precise („Era în anul de la nașterea Mîntuitorului 1574; cumplitul Ion Vodă fusese înjunghiat, apoi rupt de cămilele turcilor"), pentru ca schema să fie urmată, cu mici nuanțe distinctive, de romanele istorice. Astfel, începutul romanului *Neamul Șoimăreștilor* este tipic (și prin schematizare) pentru formula de deschidere a romanului de evocare sadovenian. Coordonatele de timp și spațiu ies în evidență, limpede marcate, aici la modul general prin evocarea unui moment critic al domniei lui Tomșa-Vodă, iar în finalul romanului prin schițarea destinului istoric al urmașilor acestui neam al răzeșilor din Șoimărești: „În anul Mîntuitorului 1612, pe vremea cînd înfloresc teii, singurătățile Prutului, la cotitura care se cheamă Cornul lui Sas, vuiau de furtuna războiului. Încă din zorii zilei se mișcase de deasupra Popricanilor Ștefan Tomșa, cu oastea lui amestecată". Precizarea cadrului istorico-geografic al narațiunii (anul, locul, lupta) cu care vin asociate unele note lirice destul de banale, indică o vădită obișnuință a prozatorului cu exigențele romanului realist tradițional, deși chiar acum se produce propriu-zis primul său roman. Ucenicia la școala realismului francez și rus, care începuse cu peste un deceniu în urmă, lăsînd de pe atunci urme în lanțul întins de povestiri ale autorului, se dovedește temeinică și ea își va da roadele în romanele deplinei sale maturități.

Primele dintre acestea, *Zodia Cancerului*, tot descriptiv la început, pe ton de cronică, are aerul de a informa pur și simplu, fraza-prag prin înscrierea verbului la imperfect — cu care se și începe de altfel — fiind menită să distingă, ca și în atîtea locuri, timpul textului de cel al cititorului: „Era la sfîrșitul lunii care, în Moldova, se cheamă Brumărel, anul nou de la zidirea lumii 7188, iar de la Hristos 1679. Vara fusese fierbinte și secetoasă". Începutului mai iute, mai precipitat al romanului istoric anterior, cu precise determinări de timp și spațiu, îi corespunde aici, în romanul de după 16 ani, o patină stilistică de un calm nedisimulat, ce înscrie o largă buclă temporală cu nuanțări expresive din registrul popular („în Moldova se cheamă Brumărel") și din cel cronicăresc privind consemnarea, în dublu calendar, de fapt redundant, a datelor de început ale acțiunii: „anul nou de la zidirea lumii 7188, iar de la Hristos 1679". Este o legănare înceată a frazei, care dă a înțelege că drumul ce se deschide „poveștii" e lung și anevoios și în consecință trebuie început cu pas egal, gospodărește. Cadența generală nu cuprinde și momente precipitate, de rupere a ritmului.

Din cea de a doua frază, laconică, se deschide una dintre magistralele textului, atmosfera sumbră a Moldovei văzută panoramic și punctată de detalii convergente: „Bucatele puține (...) fuseseră strînse de mult de năcăjiții pămînteni". Apare repede și cealaltă magistrală a romanului, întretăindu-se cu prima, și anume vizita străinului, acel „cuvios personagiu eclesiastic", abatele Paul de Marenne, care va parcurge un drum lung de inițiere nevoită prin scoriile unei Moldove devastate. „Necăjiții pămînteni" îi vor apărea peste tot ca ființe condamnate. Iată în racursiu firele romanului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-o formulă similară se prezintă și cele din trilogia istorică *Frații Jderi*. Cu o anume imprecizie temporală, sugerînd, poetic, timpul-matcă al Moldovei, romanul debutează cu relatarea unui ceremonial bisericesc, simbolic, în orice caz cu o sărbătoare moldavă. Contrastul cu momentul întunecat, de vădită mîhnire, din romanul anterior este destul de limpede în coloratura peisajului: „De Sfînta Înălțare, hram al ctitoriei Neamțu, se strînsese în preajma zidurilor și în ogrăzile călugărilor mare număr de norod". Lumina sărbătorească se întinde înainte deschizînd planul de adîncime al cărții, perspectiva epopeică a unei Moldove opulente, mitice: „Toți cei sosiți știau de asemenea că se vor îndestula cu mîncare și vin... În livezile mănăstirii mai erau încă meri înfloriți; soarele îi pătrundea de o aburire timpurie". „Necăjiții pămînteni", țăranii de mai tîrziu ai lui Vodă-Duca cel hapsîn, sînt aici răsfățați cu „mîncare și vin" între „meri înfloriți", pătrunși de soare — „o aburire timpurie". Sînt, în rezumat relevant, datele metaforice ale unui festin general pentru a omagia parcă o epocă de lumină eclatantă a Moldovei voievodului Ștefan. Aceasta e tocmai lumina de fundal ce scaldă întreaga substanță a epopeii ștefaniene.

Prim-planul de aici al narațiunii servind și ca fundal întregii trilogii, se conjugă cu cel de al doilea, deschis deîndată și acesta, și care privește imaginea supradimensionată a voievodului. Această imagine modelatoare e exprimată pregnant prin reacția de surpriză pînă la exasperare a mulțimii în fața domnului ei, realizată ca atare într-o strategie abilă a amînării: „Grămezile de oameni prinseseră a se mișca neliniștite. Se întrebau întîi din ochi, apoi dînd glas". Nici aici, nici în *Nicoară Potcoavă* rolurile narative nu sînt numeroase, prioritar fiind acela al unui supranarator care ar putea fi identic cu autorul, cel care vede în toate cazurile din varii perspective evenimente, oameni și locuri, dirijînd, el și nu altcineva, mersul lucrurilor. În ultimul roman istoric, privind primul plan narativ și semnificațiile lui, se revine la formula *incipit*-ului din *Zodia Cancerului*: „De la adormirea bătrînului Ștefan-voievod, părintele Moldovei, trecuseră șaptezeci și doi de ani. Urgii felurite se abătuseră asupra țării: foametea și ciuma se dovedeau tot așa de cumplite cît și războaiele pentru stăpînirea țării". De constatat că dacă în trilogie, în *Zodia Cancerului* și în alte locuri anii se numărau de la începutul erei (creștine sau istorice), aici se numără de la Ștefan-Vodă. Un indiciu vădit al mitizării voievodului și a epocii lui.

Din această idealizare a epocii vitejești a lui Ștefan-Vodă nu trebuie să se deducă nici că ar fi vorba de o concepție imobilistă a scriitorului, de acea „slavă stătătoare" care — credea Paul Georgescu — ar marca spiritul operei lui; nici de exaltarea univocă la el a „omului de duminică și de sărbătoare", cum a crezut un interpret de altminteri subtil ca Edgar Papu. E de ajuns să se urmărească prima magistrală de care vorbeam a romanului *Zodia Cancerului*... pentru a se risipi totalmente impresia că scriitorul nu ar evoca, la aceeași tensiune cu „repaosul festiv" și „încununarea senină" (E. Papu), dramele „năcăjiților pămînteni". Aceeași senzație, apoi, de mîhnire, de melancolie adîncă o alimentează și romanul *Nicoară Potcoavă* ce se deschide (din chiar a doua frază) cu remarca exactă ce cuprinde zbuciumul secolelor de istorie moldavă: „Urgii felurite se abătuseră asupra țării..." pentru ca unul din liniamentele solide ale narațiunii să susțină temeinic aserțiunea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Celălalt plan al acestui din urmă roman ne trimite și el, din nou, la trilogie prin inserția unui *topos* sadovenian ca acela al hanului care e, în fapt, echivalentul mînăstirii din *Frații Jderi*. Fraza, deși după jumătate de pagină de la început, e parcă ea însăși un început al romanului, într-atît e de apropiată de formula obișnuită a celor ce îl precedă : „Către sfîrșitul primăverii anului 1576, la hanul lui Gorașcu poreclit Haramin, se găsea, ca într-o zi de sărbătoare ca aceea a Rusaliilor, adunare de oameni în trecere". De fapt, sub raportul substanței interne a textului, acesta e chiar începutul cărții, mascat doar de cîteva pasaje lirice prefigurative servind ca fundal istoric evenimentelor ce vor urma, ca și începutul iradiant al trilogiei. Scopul este același în ambele romane — trilogia și *Nicoară Potcoară* — introducerea imaginii voievodului de prim plan. În ultimul roman însă apare imaginea, reflectată, a lui Ion Vodă pentru a se avansa, mai grăbit, spre cauza urmașilor săi, ce va constitui și substanța operei.

Cum se observă, în modelul structural al *incipit*-ului din romanul istoric nu intervin modificări adînci de la o operă la alta. Nici de la romanul clasic la cel sadovenian. Unitatea structurală a acestui tip de opere este aproape evidentă ; *racursiul tematico-problematic se exprimă, semnificativ, în deschiderea textului cu o siguranță ce presupune o categorică premeditare în elaborarea povestirii*. Modelul narativ al deschiderii în romanul istoric este întregit la Sadoveanu și de un roman ca *Venea o moară pe Siret* înscris prin fraza-prag aceluiași tip de structură : „În anul 1888, o secetă îndelungă, vreme de două luni, a uscat lanurile moșiei Buciumeni a boierului Alexandru Filoti și a sărăcit toate ogoarele țăranilor din cele două sate ale moșiei". Faptul nu ne miră, atîta timp cît scriitorul și-a încadrat romanul, surprinzător, între cele istorice, deși substanța acestuia nu-l prea îndreptățea să o facă : „...acest roman *Zodia Cancerului* nu este decît dintr-o serie care are drept început *Neamul Șoimăreștilor* și drept sfîrșit *Venea o moară pe Siret* care nu este decît tot reconstituirea unei epoci" (Interviu în „Vitrina literară", nr. 5, 1929).

Maniera, tipică însă romanului realist, este cultivată la scriitor și în alte opere, fără ca ele să aibă, de data aceasta, aproape nimic comun cu romanele de evocare istorică. O structură evocativă totuși se distinge, fie și numai în ce privește atmosfera unor locuri și oameni plasați în trecut. Și apoi, avînd în vedere că în romanul istoric nu istoria are cuvîntul preponderent, ci tocmai efluviile fanteziei poetice a scriitorului, înțelegem ușor apropierea unui roman ca *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* de formula romanului istoric. Cel puțin, desigur, în ce privește strategia narativă a deschiderii prin acele inevitabile precizări spațio-temporale cu care ne-a obișnuit romanul tipic de evocare a trecutului : „La 27 septembrie 1890, fiind o vreme prietinoasă, cuconu Lai Cantacuzin a ieșit cu docarașul său pe cîmp, la vînat"... Urmează un soi de fișă biografică a acestui visător oblomovist moldav care-l pune pe cititor într-un fel de încordare, avînd în vedere contrastul violent între erou — cu un destin înalt ce i s-a „prezis" — și meschinăria mediului în care se complace. De altfel, tot romanul evoluează pe această antiteză, probînd odată mai mult, calculul ingenios strategic al frazelor de început menite să conțină în nucleu substanța întregii narațiuni ce urmează. Intenția de a atrage interesul cititorului pentru narațiune se poate ușor întrevedea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi aici, ca şi în romanul istoric aceasta evoluează liniar, rotund, fără fisuri în arcul temporal, fără acele interpolări ale retrospecţiei capricioase, imprevizibile, proprii tipului de naraţiune strict subiectivă din romanul psihologic. Unitatea structurală a ansamblului este în afara oricărei îndoieli şi de aceea începutul operei e relevant pentru calitatea lui prefigurativă, pentru forţa sa de coerciţie a substanţei globale a naraţiunii.

★

De un *incipit* derutant se bucură alte naraţiuni sadoveniene, relevînd în definitiv tensiune la noutate, aspiraţia scriitorului la alte vibraţii, dar chiar şi la alte formule narative : „Nimic din viaţă ori din istorie — specifică prozatorul într-un interviu din 1936 dat Izabelei Sadoveanu — nu mă preocupă decît din punct de vedere artistic şi în *măsura preocupării mele de a mă reînnoi necontenit*" (s.n.). Merită tot interesul romanul *Nunta domniţei Ruxanda* bazat pe o regie a deschiderii de un splendid echivoc : „Domnule, îţi scriu aici, după cum ţi-am făgăduit, întîmplarea extraordinară pe care am avut-o împreună cu un unchieş al meu, Ştefan Soroceanu". Romanul debutează, asemenea altor opere, ca *Duduia Margareta* ori ca *La noi, în Viişoara*, sub forma unei vagi epistole, fără vreo precizare asupra identităţii destinatarului. Simplu pretext. Naraţiunea evoluează într-un semnificativ paralelism de protagonişti şi entităţi umane mai în general : unchi şi nepot dintr-o epocă modernă se suprapun, prin tunelul timpului, unui cuplu omonim dinainte cu două veacuri şi jumătate, din epoca lui Vasile Lupu. Care e „întîmplarea extraordinară?" Ar putea fi însăşi trecerea celor doi eroi prin „peştera amintirii", din cuprinsul capitolului al IV-lea : un salt de basm peste veacuri şi locuri care se pretează cu uşurinţă obiectivului cinematografic. Dar tot aşa de bine, întîmplarea amintită ar putea fi, simbolic vorbind, toată povestea ce se deschide din „peştera amintirii" : a iubirii nefericite a lui Bogdănuţ pentru domniţa Ruxanda, povestea vrednicului pîrcălab Ştefan Soroceanu şi a celorlalţi ; practic, toată naraţiunea începînd din capitolul amintit. Este de reţinut din această „întîmplare extraordinară" un artificiu retoric : naratorul promite cititorului grăbit doar o *întîmplare* (şi, pentru atracţie, îl asigură de insolitul ei) şi pînă la urmă îi oferă, încetul cu încetul, inclusiv prin modelul feeric al peşterii, propriu şi unor poveşti ca *Dumbrava minunată* sau *Măria-Sa Puiul Pădurii*, o întreagă istorie. Este drept, promisiunea e perfect onorată : toată istoria cuprinde un şir de întîmplări spectaculoase, mai întîi ale celor doi, unchi şi nepot — istorie palpitantă, de mare angajament eroic, bogată, foarte vie. De fapt, un nou roman istoric sadovenian.

★

Un model structural tipic sadovenian privind deschiderea operei dezvăluie la Sadoveanu liniatura clasică a povestirilor în lanţ, a numeroaselor grefe narative ce pivotează însă în jurul aceloraşi motive din prima povestire. Scriitorul exprimă o mare încredere în calitatea lor vitalizantă ca mijloc de exorcizare : ele feresc de „mlaştina neliniştii", omul găsindu-şi aici „apărarea fiinţei şi izbăvirea sufletească". Se înţelege că drumul fiind lung, ca în *Hanu-Ancuţei* şi *Divanul persian*, ceremonialul *incipit*-ului este cu atît mai important pentru menajarea cititorului, adică pentru captivarea lui. Introducerea în text este de aceea o formă vădită de familiari-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tate autor-cititor, gest de apropiere între ei atît prin formulele de adresare („Iubite cititorule"), cît și printr-o precizare rezumativă, în titluri de subcapitole, a întregului șir de povestiri. Această ultimă manieră este de altfel comună operei de maturitate a prozatorului. Cu o notă ușor umoristică, voalat ironică, debutează *Divanul persian :* „Iubite cititorule, află că aici vorbim de o întîmplare a împăratului persian Kira și mai ales a fiului său Ferid". Tonul de poveste se reia în schema tradițională, consacrată de *Alexandria* și de alte povești populare, pentru a se continua cu aceeași formulă de familiaritate cu cititorul : „Să știi că Kira împăratul persian a stăpînit în vremea veche".

Hanu-Ancuței avertizează, de asemenea, că e vorba de povești din vechime, cititorul fiind aici invitat să-și părăsească lumea pentru abandonarea în poveste, dar în una „minunată și înfricoșată", deci spectaculoasă : „Într-o toamnă aurie am auzit multe povești la Hanu-Ancuței... Dar asta s-a întîmplat într-o îndepărtată vreme, demult, în anul cînd au căzut de Sîntilie ploi năpraznice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei". Naratorul nu e dispus însă la temenele, la cîștigarea cu orice preț a cititorului. S-ar putea recunoaște chiar o hîtră nepăsare de acesta, alături de vădita luciditate privind specificul povestirii ca minciună frumoasă. Alte mijloace, evident, îi stau la îndemînă prozatorului pentru a nu uza de forme ușoare pentru *captatio*. În locul acestora, prin subtile calcule și strategie retorică, se desfășoară, cu tot fastul înțelepciunii și al distincției sufletești a naratorilor, cele nouă povestiri. Toți așteaptă însă cu nerăbdare „o povestire mai strașnică și mai minunată" cu care se tot anunță regizorul abil al concertului de povești, care este comisul Ioniță de la Drăgănești. Aceasta e o amînare interminabilă, în schimb răbdarea cititorului este satisfăcută încet-încet de ceea ce povestesc pe rînd convivii sub ochii frumoși ai tinerei hangițe ; fiecare narează cîte ceva „mult mai minunat și mai înfricoșat" decît ceea ce ascultase de la ceilalți.

Un ultim tip de model structural al deschiderii de text este unul specific cinematografic, prin urmare modern, cu atît mai mult cu cît include și unele fațete de roman polițist. S-a putut deduce că ne gîndim la *Baltagul* a cărui deschidere, mult mai sofisticată decît cea a romanului istoric, nu lasă îndoială că geniul sadovenian este receptiv, absoarbe atent sugestii formative din spațiul cinematografic. Și aici rigoarea clasică își pune amprenta. Fraza-prag este însă derutantă : „Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rînduială și semn fiecărui neam". Cine afirmă acesta ? Un personaj, un narator sau autorul ? Abia după o pagină bună aflăm că este vorba de un dialog între cei doi soți, Vitoria și Nechifor Lipan. Tot deci cu elemente-pivot debutează și acest roman, dacă avem în vedere că cei doi eroi sînt protagoniștii — chit că unul *in absentia* — ai romanului. Vitoria reproduce fidel parabola ce-i plăcea s-o povestească răposatul ei soț, alăturîndu-i, prin mijlocirea... autorului, și unele „vorbe iuți" rămase pentru ea memorabile.

Abia de aici se deschid datele povestirii, ce avansează trepidant, în cea mai autentică narațiune cinematografică, unde aparatul fotografic și cel fonografic sînt implicate hotărîtor. Ca de altfel și unele romane istorice, acestea însă cu multe popasuri descriptive, cu replici și amînări voite, cu meditații poetice sau pur filozofice asupra oamenilor și a istoriei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-a putut observa că Sadoveanu, indiferent de specificul operei, ajunge destul de repede la nucleul narativ, rotunjindu-l prin chiar deschiderea textului, care de multe ori dacă nu e o *poetică* în comprimat, implicită, în tot cazul, o sinteză de *poietică* a textului. Calea spre povestire a cititorului este astfel facilitată printr-o subită punere în gardă, dar ea înscrie şi o anumită tensiune ce se creează între timpul istoric, obiectiv, şi cel al ficţiunii narative. Cititorul îşi vede astfel ruinate anumite inerţii, de fapt cele ale realului mai în general, fiind invitat în lunga iniţiere într-o lume exemplară care nu numai că o concurează, dar, adesea, o şi bulversează de-a binelea pe a lui.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MATEIU I. CARAGIALE : POETICA MELANCOLIEI

Alina Pamfil

Interesul pentru configurația discursului romanesc este o constantă a prozei românești interbelice. Teoretizată adeseori și manifestată explicit prin apertura sau multiplicarea perspectivei narative, prin arhitectura riguroasă a textului, viziunea asupra configurației epice nu este doar o simplă expresie a unor preocupări de natură formală; ea numește o reală și conștientă intenție de adecvare a discursului la natura materiei epice refigurate.

Preocuparea pentru configurația discursului, evidentă la Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu sau Camil Petrescu, definește și conștiința estetică a lui Mateiu I. Caragiale. Discursul în romanul *Craii de Curtea-Veche* este deosebit de elaborat. Autorul mărturisește într-o pagină de jurnal datînd din 3 noiembrie 1928 că textul romanului este rodul unei munci de 18 ani, desfășurată în funcție de coordonatele unei pre-concepții riguroase. „Pentru nimic în lume nu m-aș fi încumetat să scriu un text de literatură, oricît de subțire ar fi, fără a avea asigurat cuvînt cu cuvînt sfîrșitul" [1]. Satisfacția „dificultății învinse", despre care vorbește în aceeași pagină de jurnal, este datorată desăvîrșirii structurii interne, fapt ce presupune în viziunea prozatorului o armonizare perfectă a tuturor elementelor constitutive. Discursul apare astfel ca o configurare în care, „cuvînt cu cuvînt", se pregătește sfîrșitul și prin care, „cuvînt cu cuvînt", se instituie un univers coerent și bine articulat.

Spațio-temporalitatea discursului în *Craii de Curtea-Veche* se structurează în funcție de puternice linii de forță absorbante ce transpun, la nivelul configurației textului, melancolia unor orizonturi spațiale ce se refuză mereu celui ce-și îndreaptă fascinat privirea spre ele, aspirația perpetuă spre teritorii ce nu vor putea fi atinse decît prin visare.

Constantă a viziunii prozatorului (paginile *Jurnalului* [2] și scrisorile către N. A. Boicescu [3] o dovedesc cu prososință), melancolia nobleței și luxului, nostalgia unei lumi ce poate fi doar scrutată și trăită ca visare, se insinuează în *Craii de Curtea-Veche* în toate nivelele textului și aduce cu sine problematica subtilă și complexă a *departelui*. O existență trăită în mare măsură ca „viață care se visează", ca îndepărtare de real și prezent (manifestată în pasiunea pentru istorie și heraldică, în poza anacronică pe care și-a compus-o, în condiția de „personaj" al propriei vieți) va cristaliza un univers secund în care pelerinajul în imaginar este ritual și substanță. Mai mult decît inițiere în spații și timpuri îndepărtate, cartea e deschidere spre *departele* însuși a cărui melancolie și fascinație o transcrie. Definită ca „iubire a unei depărtări", ca „spațiu afectiv născut între două

[1] *Mateiu I. Caragiale — un personaj. Dosar al existenței* (îngrijit de Al. Oprea), *Jurnal*, Muzeul Literaturii Române, 1979, p. 18.

[2] *Ibid.*, p. 20, 28.

[3] *Ibid.*, *Scrisori (1901—1935) către N. A. Boicescu*, p. 171, 177, 190, 196, 197, 198, 217, 229, 234.

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 43—55, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

singurătăți", „a celui care contemplă și a spectacolului contemplat" [4], melancolia, difuză în tot textul, este focalizată în imaginea generică a valsului [5] (semn cu valoare meta-textuală și metaforă a discursului), prezentă simetric în primele și ultimele pagini ale romanului. Melodia, „voluptuoasă și tristă", „cîntare înecată de dor", copleșește prin „vraja adîncă", „nostalgică și sumbră". Fascinația departelui, prezentă de la început prin unduitoarele sonorități ale cîntecului, va deveni tema unei „amare destăinuiri" pe care întreg textul matein o rostește. Tonalitatea minoră a valsului, „mărturisind duioșii și dezamăgiri, rătăciri și chinuri, remușcări și căințe", istorisind, în „legănarea lui molatecă", o „patimă așa sfîșietoare", patima departelui, este tonalitatea întregului roman (*C.*, p. 65) [6].

Imaginea lumii pe care departele o invadează, Bucureștii anilor 1910, stă sub semnul unei viziuni romanești clasice, în care imaginarul urmează îndeaproape contururile și structura realului. Viziunea estetică mateină va menține această formulă romanescă ce deschide, închide și revine cu intermitențe pe tot parcursul romanului; în unele secțiuni ale textului această formulă estetică va fi suprasaturată prin exces de concret, prin hipertrofierea imaginii realului sau va fi depășită prin instaurarea unei alte ordini a imaginarului, ce se constituie ca îndepărtare de real și concret. Pirgu pe de o parte, Pașadia, Pantazi și Naratorul pe de alta, sînt chipurile umane ale acestor formule și ale raporturilor complexe ce le unesc și despart. Tensiunile vor fi depășite prin integrarea acestor lumi incongruente unei înalte și esențiale ordini imaginare, pe care visul apoteotic din final o exprimă.

Un complicat mecanism al perspectivei, ce poartă însemnele coexistenței celor două formule, organizează spațio-temporalitatea discursului și cea a lumii re-create, universul refigurat fiind uneori alternativ, alteori simultan *înăuntru* și *dincolo* de privirea din care se desface.

Cîmpul discursului romanesc în *Craii de Curtea-Veche* se deschide și se închide printr-o perspectivă mediată. Lumea este contemplată, văzută din exterior de un martor implicat și consanguin eroilor; acum o forță de respingere pare a menține distanța dintre privire și universul celor trei eroi: Pirgu, Pașadia și Pantazi. Ei sînt întîlniți, ascultați, urmați și părăsiți. Orizontul spațio-temporal la acest nivel este delimitat și precis conturat. O forță absorbantă reduce însă adeseori distanța dintre ochi și universul contemplat. În aceste momente lumea textului nu mai trăiește *prin* cel ce narează ci *în* cel ce narează; privirea nu mai vede lumea ca pe un *în afară* ci ca pe un *înăuntru*. Contemplarea tinde să devină trăire, spațiul exterior-univers interior. Contururile orizontului spațio-temporal se estompează. Ochiul care privea lumea ca alteritate o va percepe acum ca pe o imagine ce-i parțializează identitatea. Astfel naratorul recunoaște în Pantazi „un alt eu-însumi", întrezărește în Pașadia propriul model de

[4] Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Ed. Univers, București, 1980, p. 74—75.

[5] Ovidiu Cotruș a subliniat în studiul *Opera lui Mateiu I. Caragiale* (Edit. Minerva, București, 1977, p. 344) valoarea estetică a valsului, a cărui așezare „vădește construcția secretă a cărții, conștiința riguroasă care a prezidat la elaborarea ei".

[6] Ediția consultată este Mateiu I. Caragiale, *Opere*, Ediție definitivă, îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1936.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

noblețe crepusculară sau își identifică în Pirgu „instinctul de autodistrugere" [7]. Viața altora devine un timp existență asumată, trăită febril ca proprie înnobilare, proprie aspirație sau aneantizare [8] pentru ca apoi, privirea îndepărtîndu-se, raportul de identitate să se desfacă, viața celorlalți reintegrîndu-se în orizontul universului contemplat.

Diminuarea și sporirea distanței privirii se petrec într-un flux-reflux în care punctele de fugă își modifică permanent poziția. Fluctuația perspectivei nu determină doar modificările raportului dintre universul naratorului și lumea privită (relație ce se definește fie prin alteritate fie prin identitate); ea modifică și ambiguizează și distanțele din interiorul lumii eroilor. Dacă la primul nivel depărtarea se putea converti în apropiere prin înțelegerea lumii ca oglindire a propriului eu, în acest al doilea registru imaginile reflectate se oglindesc unele în altele *departele* devenind *aproape* pentru ca apoi contiguitatea să însemne în mod irevocabil îndepărtare. Semnul poetic al acestei perspective ce sporește în mod paradoxal îndepărtarea prin alăturare îl constituie imaginea celor două taine, „ce puse ca două oglinzi față în față se adînceau fără sfîrșit" (*C.*, p. 112). Reflectate în oglinzi generative și enigmatice, ființele își contemplă de fiecare dată doar propria lor singurătate și taină și trăiesc, dincolo de aparenta contiguitate, chinul și voluptatea depărtării. Alăturate, singurătățile nu se reduc, ci se amplifică, apropierea dovedindu-se doar iluzie, mod de a trăi îndepărtarea. Acum imaginea nu mai apare ca reflectare enigmatică și vagă (situație în care naratorul se vedea pe sine în ceilalți crai), ci ca oglindire secundă, ca reflectare a reflectatului, ca adîncire a adîncului. Poetica tainei este generată și potențată de o poetică a depărtării, în care conturul vag, dematerializarea, alunecarea spre iluzoriu devin semnele unei perspective ce împinge linia de orizont spre zone din ce în ce mai adînci. Transfigurarea pe care creația artistică o presupune în general este aici reverberată pînă la evanescență, prelungită fiind în ordinea lumii re-create. Nu numai prozatorul, ci și eroii săi trec lumea prin filtre estetizante și ambiguizante. Privirile lor nu caută să fixeze conturul și substanța, ci nedefinitul și penumbra.

În această lume fascinantă a distanțelor înșelătoare „dezvăluirea" („Mă întrebam numai dacă din ele [tainele reflectate] avea să ni se dezvăluie vreodată ceva", *C.*, p. 112) nu e cu putință. Ea se va petrece într-un orizont ce poate fi simultan contemplare și trăire, detașare și identificare; acesta este universului visului, instituit prin transcenderea contururilor precise ale lumii exterioare și prin sublimarea valorilor universului interior. În această lume a reflectării idealizante destinele pot deveni confluente și armonice. Uniți sub semnul „tagmei prea senine", situați dincolo de vagi și tainice oglindiri, craii se vor pierde în mirajul depărtării devenite abis. După ce au trăit visînd mereu un *altundeva* sau *altcîndva*, ei își vor continua, *prin* și *în* vis, alunecarea spre zări în care departele devine valoare supremă, absolută, „gol".

[7] *Mateiu I. Caragiale — un personaj, Dosar al existenței, Jurnal*, p. 38.

[8] Pînă în acest punct, perspectiva poate fi asemănată cu situația barocă a „spectatorilor în interlumi", textul definindu-se ca „reprezentare autoreprezentativă" (cf. Rosario Assunto, *Universul ca spectacol. Arta și filosofia Europei baroce*, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 129). Considerăm că această situație este depășită în *Craii de Curtea-Veche* prin perspectiva unică și totalizantă pe care o propune visul din final.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Întreaga configurație a discursului este determinată de această continuă fluctuație a punctului de fugă. Astfel textul va conduce dinspre o inautentică trezire spre un vis revelator, dinspre o iluzorie întîlnire „au tapis franc" spre o adevărată și senină unire „dincolo de surghiunul pe pămînt". Între ritualul profanator și „vecernia de apoi", între un *aici* și un *dincolo*, textul circumscrie spațiul și timpul unei „adăstări", în care își dispută supremația chemările departelui și tentațiile lumii concrete. Configurația acestui discurs, ce se deschide succesiv, prin evocare, spre timpuri și spații aparținînd altor orizonturi, își are modelul interior focalizat în „vraja adîncă a melancoliei", prin care prezentul degradării și lumea petrecerii se împărtășesc din tainice depărtări. Lumea unui *aici* și *acum*, concretă și conturată prin fiecare element și erou, va fi mereu integrată unui orizont amplu și vag, ale cărui însemne le poartă.

Prezentul discursului, ce cuprinde întîlnirea crailor, nopțile petrecute împreună și despărțirea lor, este mereu integrat unui trecut de amintiri sau deschis spre un spațiu al visării, așa încît cîmpul discursului nu se configurează ca întindere compactă și finită, ci ca orizont de irizări și penumbre, ca timp integrat altor timpuri, ca spațiu absorbit de alte spații. De la imaginea mahalalei sub care se ascund „rămășițele de temelii boltite" ale Curții Vechi și pînă la descrierea tablourilor locuinței lui Pașadia, proiecții simbolice ale unei vieți, totul, decor și chipuri, vorbește despre depărtarea din care s-a desprins.

În cele patru părți, portretele *(Întîlnirea crailor)*, călătoriile imaginare *(Cele trei hagialîcuri)*, dezvăluirea trecutului *(Spovedanii)* sau visul din final *(Asfințitul crailor)* deschid lumea contingentului spre alte teritorii; acestea vor constitui adevărata substanță a textului, întrucît spre ele se îndreaptă liniile de forță ale discursului. Eposul *Crailor de Curtea-Veche* prezintă o configurație aparte; esențialul nu se desprinde nici din prezentul întîlnirilor și despărțirii crailor, nici din trecutul refigurat. Accentul vizează trecerea dinspre prezent spre un *altundeva* sau *altcîndva*, petrecerea unui timp printr-un alt timp, deschiderea unui spațiu apropiat spre departe. Eposul în romanul lui Mateiu I. Caragiale este cel al unei alunecări, iar discursul va reflecta în structura sa, prin modificări de ritm și tonalitate, existența a două lumi, cea a „vieții" și cea a „visării", între care gîndul întinde mereu punți.

Fluctuația perspectivei, lege a discursului, armonică și solidară cu fluiditatea și instabilitatea spațio-temporală a lumii re-create, nu este capriciu sau inconsecvență de viziune, ci dimensiune substanțială a acestui univers romanesc.

Integrată în jocul perspectival, analepsa nu mai are conturul și fermitatea evocării explicative. Natura și statutul îi sînt uneori total moditicate, alteori ambiguizate prin bivalență. Mișcarea pe care o presupune este uneori alternativ, alteori simultan volută în ordinea aceluiași nivel femporal și deschidere spre un alt plan temporal, cel al „visării". Textul urmărește uneori recuperarea timpului istoriei (eroilor sau locurilor), alteori dezvăluirea umbrelor fascinante ale unui trecut himeric, definit, paradoxal, printr-un plus de forță și substanță. „Spovedaniile" și „hagialîcurile" reprezintă cele două tipuri de volute temporale, cele două fețe ale departelui, pentru care portretele și decorul din prima parte sînt preludii, iar visul din final, sublimare. Bivalența analepsei este prezentă în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„trîmbele de vedenii", ce sînt simultan rememorare și visare : spațiile parcurse apar ca amintire pentru Pantazi și viziune pentru eroul-narator, secolul al XVIII-lea, ca amintire pentru Pașadia (cel ce se amăgea cu eresul că „sufletul său umbros și vechi ar mai fi avut cîndva și alte întrupări", *C.*, p. 100) și vis pentru ceilalți doi crai. Aceleași imagini, deși trăite altfel, păstrează însă pentru toți irizările tainice ale departării.

Fascinația departelui deschide enclavele evocării/visării, lumea de aproape neexistînd decît în măsura în care se proiectează pe un fundal spațio-temporal vast, numai în măsura în care își cuprinde și relevă adîncul. Evenimentul prezent este fie absent, fie neesențial într-un text în care „este" nu există decît prin „a fost" sau prin „ar fi putut fi". Marea majoritate a întîmplărilor pe care romanul le cuprinde aparțin trecutului (istoria Penei Corcodușa, a neamului lui Pantazi sau Pașadia, a iubirilor Rașelicăi Nachmanson sau istoria Sultanei Negoianu) și se oglindesc sau prelungesc crepuscular în prezentul „adăstării", unde nimic esențial nu poate interveni. Împlinirea iubirii lui Pantazi prin căsătoria cu Ilinca Arnoteanu nu se săvîrșește. Lumea aceasta exclude închiderea în aproape, în concret. Împlinirea ar fi făcut ca visul și amintirea să nu mai fie cu putință, ori estetica melancoliei, căreia textul i se supune, impune departele ca valoare constantă și supremă. Despărțirea din final, prin moartea lui Pașadia și plecarea lui Pantazi, are rolul de a isca, încă o dată, chemările „nostalgice și sumbre" ale unui timp trecut : „Și mi-am adus aminte de acela care încetase să mai fie, de omul ce-mi păruse un prieten de cînd lumea... (*C.*, p. 198). Departele rămîne legea suverană a acestei lumi.

Al treilea hagialîc, cel în „viața care se viețuiește, nu în viața care se visează" (*C.*, p. 106), este definit printr-un exces de materialitate și contur. În mod paradoxal, datorită acestui mult prea concret și prea manifest relief, lumea „adevăraților Arnoteni" pare a se depărta și dematerializa : „De cîte ori nu m-am crezut în plin vis?" (*C.*, p. 106).

Dacă pînă la autorul *Crailor*... prezentul era cel care atrăgea și includea momentele trecute, acum departele temporal este cel care absoarbe și modulează prezentul. Există la Mateiu I. Caragiale o fundamentală schimbare a sensului temporal, esențială fiind aici mișcarea revolută cu modificarea de nivel pe care adeseori o presupune.

Un singur personaj al romanului trăiește în mod exclusiv prezentul : Pirgu. Drumul său este însă din punctul de vedere al acestei lumi à *rebours*. În visul din final, în care cei trei crai alunecă spre depărtările devenite abis, Pirgu „țopăie de-a-ndărătelea", întorcînd spatele adîncului. Dacă cei trei trăiesc întru chemarea departelui, a „vieții care se visează", Pirgu întruchipează antimodelul, ascultînd chemarea aproapelui, a „vieții care se viețuiește". Dar chiar și cu spatele, „în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimonosindu-se", Pirgu se îndreaptă și el „peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol" (*C.*, p. 187). Forța departelui îl absoarbe și pe cel care i-a întors spatele.

Convertind veghea în visare și visarea în vis, istoria crailor concentrează în final, într-o imagine simbolică, o viziune, o credință și un blestem : departele, semn sub care se situează melancolia și tristețea universului „crailor".

Tristețea este, la personajele mateine, melancolie densă și grea. Iubirea departelui, ce definește melancolia, devine în cazul tristeții durere

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a departelui. Melancolia și tristețea înstăpînesc un prezent din care ființa este absentă. Privirea și gîndul „aiurea" se deschid spre un orizont vag și imaterial. „Piroteala lungilor veghieri" este atît metafora unui mod de a fi în lume cît și metafora modului de a fi al lumii textului. *Craii* · · · nu constituie numai un text despre depărtare, ci și un text construit din depărtări, din visări și cufundări în zone temporale revolute.

Discursul se structurează, așa cum s-a arătat, după legarea adîncirii perspectivei. Dintr-un alt punct de vedere, consonant însă cu cel din care s-a definit configurația spațio-temporală a textului, se poate circumscrie în *Craii de Curtea - Veche* o tehnică și o viziune, aceea de „mise en abîme".

Raportat la întregul text, visul din final este adîncire, cristalizare și sublimare a lumii create prin discurs. Modelul interior al textului, nucleul ce focalizează întreaga estetică a melancoliei este în roman, ca de altfel și în *Remember* [9], evident, explicit. Lumea situată sub fascinația departelui poartă în interior imaginea-sinteză a acestei forțe absorbante. Tehnica aceasta este integrată însă unei viziuni ce articulează, sudează și armonizează toate nivelele textului. Punerea în abis are ca axă centrală chiar adîncul ; modelul interior, visul, „pajeră" a universului crailor, este centrat de imaginea departelui, devenit „gol". Adîncirea adîncului, punerea în abis a abisului este expresie ultimă și înaltă a romanului *Craii de Curtea-Veche*, istorie a „iubirii departelui".

Lumea creată prin discurs are ca principiu intern, ca forță generatoare, aceeași poetică a melancoliei. Manifestată la nivelul discursului prin îndepărtarea punctului de fugă, prin linii de forță absorbante sau prin tehnica punerii în adîncime, iubirea departelui la nivelul lumii refigurate va vida prezentul de substanță și-l va umple cu imaginile trecutului, tot așa cum va îmbiba spațiul concret și apropiat cu semnele unei lumi îndepărtate.

Într-una din paginile *Jurnalului*, timpul este definit ca trecere rapidă, lipsită de substanță : „La temps passe si vite et si vide" [10]. Scrisul va fi pentru Mateiu I. Caragiale un mod de a da consistență acestui timp vid, un mod de a-l umple cu „trîmbe de vedenii", de a-l sustrage curgerii inexorabile. Cartea este semnul melancoliei unui timp substanțial. Acest sentiment a fost trăit acut de autor (și definit cu claritate în strofa a II-a a poeziei *Singurătate* : „Melancolia face în pieptu-mi să tresalte / Neînțelese doruri în vreme ce-ațipînd / Ființa mea de astăzi în locu-i răsar alte / Vechi suflete apuse, mult mîndre, mult înalte, / Zguduitoare patimi cu foc mărturisind") și transmis eroilor săi, ce nu se mai regăsesc în prezentul „adăstării", străin oricărei împliniri reale, timp al pierzaniei și degradării ; ei se caută în timpuri trecute și în orizonturile visării. „Hagialîcurile" în timp și spațiu sînt două asemenea moduri de a transfera în teritoriul van al trăirii prezente, substanța unor alte lumi. Trecutul este resimțit ca fascinație și chin. El atrage și subjugă, înstăpînind prin amintiri ființele care i-au cunoscut patimile și înălțările.

[9] Cornel Mihai Ionescu, *„Remember" : o poetică a negației* (în vol. *Mateiu I. Caragiale*, studiu, antologie și aparat critic de Alexandru George, Ed. Eminescu (col. „Biblioteca critică"), București, 1985, p. 201—203), evidențiază „punerea în abis" în nuvelă.

[10] *Mateiu I. Caragiale — un personaj. Dosar al existenței, Jurnal (1927—1936)*, *ed. cit.*, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru a ieși de sub semnul său, în căutarea uitării, eroii lui Mateiu I. Caragiale încearcă să se redea prezentului, oferindu-și simulacre de trăire în lungi nopți petrecute în spațiul „vieții care se vietuiește".

„Visarea" și „vieţuirea" sînt cele două semne sub care se poate situa timpul în lumea crailor de Curtea-Veche. Visarea este melancolie a trecutului și transfer de substanță revolută în prezent, vieţuirea este negare a trecutului, uitare de ce a fost și de sine, cufundare în spațiile insalubre ale trivalității. Eroii mateini caută disperat uitarea, dar sînt absorbiți de melancolia departelui, pe care o trăiesc cu voluptuoasă durere. Deși prezentul se dorește desprindere de trecut, el nu are sens decît atunci cînd devine rememorare sau visare. Trezirea, cu veghea pe care o instaurează, se deschide voit ca zonă a uitării, ca detașare de un spațiu și timp al pătimirii : „năzuisem să aflu într-o viață de stricăciune uitarea" (afirmă eroul-narator, *C.*, p. 64) sau „Ca să mă ameţesc mă aruncai în vîltoarea vieții de petrecere" (Pantazi, *C.*, p. 130). Anonimatul pe care îl caută Pașadia ce „se hărăzise singur uitării" (*C.*, p. 66), ca și masca pe care o poartă Pantazi, se integrează aceleași opțiuni pentru o lume fără amintire. Retrăgîndu-se din tumultul devenirii, ființa optează și se condamnă în același timp la a locui pasager (eroul narator și Pantazi) sau definitiv (Pașadia) prezentul „adăstării". Situată dincolo de împlinire și speranță, ca prelungă zonă a asfințirii, în care nimic nou și esențial nu mai poate interveni, „adăstarea" definește o perioadă în care ființa subzistă doar, într-o durată informă și lipsită de substanță. Cel care și-a ucis idealurile ucide și timpul care îl mai desparte de moarte : „Ce aș fi căutat aiurea? din ce e pe lume nu mă interesează nimic, absolut nimic ; chiar cu ce mi-a fost atît de drag, studiu, artă, lectură, scris, dacă mă mai îndeletnicesc e numai ca să ucid timpul : la drept vorbind pot zice, fără a face stil, că nu trăiesc ; e mult de cînd aşteptînd să i se deschidă, sufletul meu aţipise pe prispa sălașelor Morții. Adăstarea e pe sfîrșite. Va veni apoi, adîncă, uitarea..." (*C.*, p. 145—146).

Emblema acestui timp o constituie nopțile de petrecere ale Bucureștilor, care îi reunesc pe cei trei visători, nopți cînd se ucide timpul, dar care, uneori, se deschid spre trecutul împlinirii, al cărui semn generic îl constituie secolul al XVIII-lea. Trecutul de care ființa încearcă să se desprindă pătrunde cu pilpîiri nostalgice în spațiile ce se doresc a fi uitare : „Mi-am zis că nu-mi rămîne decît s-o dau uitării. Dar nu mi-a fost cu putință. Nici astăzi, după treizeci de ani, dragostea mea pentru dînsa nu s-a stins, depărtarea și timpul au făcut-o însă mistică" (*C.*, p. 129). O forță mai puternică decît voința absoarbe privirea și redă ființa lumii de care zadarnic vrea să se despartă : „Dar Pașadia nu-l asculta, se gîndea aiurea" (*C.*, p. 66) sau „Singur, Pantazi nu se uita la nimeni. Visătoare ca întotdeauna, privirea i se pierdea aiurea, blîndă și tristă" (*C.*, p. 72) și „Pantazi și Pașadia își urmau în tăcere visarea ca și cum s-ar fi aflat la mii de poște depărtare" (*C.*, p. 107).

Subjugați de departele temporal, cei trei crai disting uneori, în prezent, semne ce corespund, printr-o tainică armonie, unui *altcîndva* sau *altundeva* : „Vorbise prin ea oare altcineva, de altădată — cine știe?" (*C.*, p. 79) sau „Asemenea seri se întorc, zice-se, de demult, în taina lor le plăcea meșterilor cei vechi să întruchipeze unele legende sacre, rareori însă penelul celor mai iscusiți a izbutit să redea umbra limpede în toată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

albastra-i străvezime. E seara izgonirii Agarei, seara fugii în Egipt. Pare că fascinată vremea însăși își conține mersul. Și în văzduhul fluid nici o adiere, în frunzișuri nici un murmur, pe luciul apei nici un fior..." (*C.*, p. 87). Arareori, în momente privilegiate, ființa atinge plenitudinea clipei prezente, fie atribuind timpului privilegiul reversibilității, fie reverberînd trecutul, fie interpretînd actualul ca vestigiu sau efigie a unei perioade revolute. Trecutul se reflectă în spațiu prin ruine sau capodopere auguste („Peregrini cucernici mergeam să ne închinăm frumosului în cetățile liniștii și uitării, le cutreieram ulițele în clină și piețele ierboase, veneram în vechi palate și biserici capodopere auguste, ne pătrundeam de sufletul trecutului contemplîndu-i vestigiile sublime"; „stîlpii capiștii în ruină", *C.*, p. 90; „ruini semețe", *C.*, p. 89), tot așa cum se oglindește în chipurile eroilor: Pașadia „părea chiar întors din vremuri de altădată" (*C.*, p. 97), purta „semnele unei înalte sterpii în cădere", în el „sufletele celor dinainte ai săi cuibau neîmpăcate" (*C.*, p. 99); una din fetele Arnoteanu „semăna uimitor cu acea mică dar deșirată prințesă de Prusia (*C.*, p. 169); Ilinca Arnoteanu avea „zîmbetul bunicii din portrete" (*C.*, p. 184); Smaranda a deșteptat în Pantazi „vechile năzuințe" (*C.*, p. 122) etc. Ființa umană este astfel o efigie a neamului, prin ea trecutul străbunilor se prelungește intermitent în priviri, în zîmbete, în atitudini; ea se deschide ca un receptacol unui timp trecut a cărui unică supremație și noblețe o recunoaște. Purtînd în structura sa profundă însemnele trecutului, singurul timp pe care îl venerează și în care se regăsesc, eroii romanului se definesc nu numai prin neputința de a trăi plenar prezentul, dar și prin desconsiderarea acestui timp, lipsit în viziunea lor de orice posibilitate de împlinire. Doar Pirgu, antieroul romanului, trăiește cu voluptate prezentul, doar pentru el există „devenire" și viitor. Mersul său prin viață este însă „de-a-ndărătelea" și timpul său este cel al nimicirii și pierzaniei. Trăind integral în contingent, el opune melancoliei veselia sa burlescă.

În universul crailor de Curtea-Veche temporalitatea se definește mai puțin prin eveniment și mai mult prin imagine. Fixat în „efigie" sau în „ruină", timpul își pierde trăsătura sa dominantă, aceea a devenirii, și se transformă în imagine imobilă, în semn. Accentul nu cade pe ceea ce se modifică, ci numai pe ceea ce durează. Rostirea devine astfel un mod de a descifra imaginile timpului, un mod de a citi în imaginea-vestigiu ceea ce s-a petrecut. Discursul va desfășura astfel istoria unor locuri sau imagini ce au fixat în substanța lor mărcile unei îndelungate deveniri. Mai mult decît la oricare dintre romancierii perioadei interbelice, la Mateiu I. Caragiale spațialitatea și temporalitatea sînt valori reversibile; timpul devine imagine spațială, spațiul condensează temporalitatea, imaginea fiind însă termenul dominant, așa încît lumea creată prin discurs este la acest prozator picturală prin excelență.

Un fragment cu valoare poietică definește rostirea ca și creatoare de spații: „Stăpîn pe meșteșugul de a zugrăvi cu vorba el găsea cu ușurință mijlocul de a însemna... pînă și cele mai alunecoase și mai nehotărîte înfățișări ale firii, ale vremii, ale depărtării, așa că amăgirea era întotdeauna deplină. Ca în puterea unei vrăji, cu dînsul am făcut în închipuire lungi călătorii, călătorii cum nu-mi fusese dat nici să visez [...] Omul vorbea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Înaintea ochilor mei, aievea, se desfășura fermecătoare trîmbă de vedenii" (*C.*, p. 89).

În lumea romanului (lume a călătoriei, „vedenie aievea", „amăgire deplină", vis real, realitatea visată), imaterialul se definește în mod paradoxal prin concretețe, vagul prin contur, continuumul prin finitudine. Reprezentarea spațiului este la Mateiu I. Caragiale, mai evident decît la alți romancieri, definită prin metaspațialitate. Această supradimensionare este generată de o viziune în care decorul nu apare ca simplu fundal, ci ca „peisaj" (înțelegînd prin „peisaj", mai mult decît un „spațiu", „o finitate deschisă" [11]). Locul este în *Craii de Curtea-Veche* întotdeauna o cristalizare a timpului. Astfel imaginea Curții-Vechi, „arsă și rezidită", cu „rămășițe de temelii boltite" în întreaga mahala (*C.*, p. 75), exprimă o „simultaneitate spațială" a succesiunii timpurilor, care dezvoltă o realitate estetică, „metaspațială prin solidaritatea pe care i-o dă memoria" [12]. Irizarea temporală a spațiului este manifestă: „Pantazi ținuse să întrebe fiecare colț de tărîm sau de apă la ce fusese martor, îmbinînd pretutindeni priveliștea de azi cu vedenia de odinioară" (*C.*, p. 92). Călătoria în spațiu este proiectată în timp, tot așa cum hagialîcul în secolul al XVIII-lea este spațializat. Sintagma „priveliștea unei vieți" (*C.*, p. 68), priveliștea unei deveniri, a unui timp, este definitorie pentru viziunea mateină, ca de altfel și reversul ei, „timpul unei priveliști": copilăria se înfățișează ca „zboruri albe de porumbei" în „văzduhul senin al unei dimineți de primăvară" (*C.*, p. 117), iar pînzele de pe pereții locuinței lui Pașadia, „ferestre deschise asupra trecutului", sînt „simbolurile chinurilor sale sufletești" (*C.*, p. 141).

Dacă la marea majoritate a romancierilor în raportul spațiu-timp ultimul termen este supraordonat, privirea încercînd să cuprindă în primul rînd devenirea, la Mateiu I. Caragiale, spațiul devine dimensiunea suverană, definitorie pentru o viziune estetizantă, a predominației vizualului.

Plasticitatea nu cuprinde doar spațiile vizibilului, ci modelează structural sau cromatic zone străine privirii. Tristețea lui Pantazi era „albastră și senină ca acele seri ce se întorc", iar a lui Pașadia, „neagră și nețărmurită Gheenă" (*C.*, p. 109). Melancolia și tristețea sînt corelate unei perspective „atmosferice".

Spațializarea imagistică a trăirii poate surprinde chiar mișcarea și ritmul: „Ura ce mocnea neadormită se-nvolta și se-nvolbura atunci vajnică, uriașă, încingîndu-l ca un jăratec, avîntîndu-l ca un talaz" (*C.*, p. 76). Voluta (sugerată aici prin „se-nvolta" și „talaz") este linia predilectă a spațiului în acest roman; podul pe care eroul-narator se întîlnește cu Pantazi, sau se desparte de Pirgu, „temeliile boltite" ale Curții-Vechi, podul aruncat spre soare-apune, „bolțile din ce în ce mai uriașe în gol", imprimă ritmul și sensul „necontenitului colind" în asfințit, pe care îl istorisește cartea. Voluta, ca nostalgie a înălțimii, asfințitul, ca nostalgie a luminii, se înscriu de asemenea esteticii melancoliei.

Trăirea mai poate fi exprimată plastic nu numai prin culoare și ritm, dar și prin lumină. Dacă negrul și lumina rece însoțesc portretele lui Pașadia și ale Rașelicăi („amărăciunea acelui viu sarcasm ce geruia

[11] Rosario Assunto, *Peisajul și estetica*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1986, p. 56—57.
[12] *Ibidem*, p. 101—109.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sclipitor, mai rece decît omătul, mai tăios decît oțelul, *C.*, p. 110 sau „ochii îi licăreau sinistri". *C.*, p. 69 și „scăpărarea aspră" a privirii „florii negre de tropice", *C.*, p. 74), albastrul și lumina caldă și continuă sînt definitorii pentru Pantazi („...umbra acelei seri aproape mistice căreia el îi răsfrîngea în ochi albastrul adînc, *C.*, p. 87). Împurpurările crepusculare (veacul ce „asfințise în sînge" sau „purpura asfințitului" din final) sînt însă, prin violeța culorii, semne ale sfîrșitului.

Legii spațializării i se supune și sunetul. Astfel, vorbirea lui Pașadia era „mieroasă și cuprinzătoare", fără lăbărțări, cazne și prisosuri" (*C.*, p. 69), iar povestirea lui Pantazi „unduia agale, împletind în bogata-i ghirlandă flori culese din literatura tuturor popoarelor" (*C.*, p. 89).

Viziunea plastică se desfășoară nu numai în fulgurante irizări ale timpului, trăirii sau sunetului, ci în extinse pasaje descriptive. În spațiotemporalitatea discursului se articulează perfect spațiile lumii create. Astfel decorul ce corespunde timpului prezent poartă în mișcarea lui descendentă însemnele declinului. Un spațiu al ploii, al ceții, al umezelii înecă o lume în care ființa încearcă să se piardă și să se uite pe sine: „Era spre căderea iernii o vreme de lacrimi. Deși nu plouase tot era ud; jgheaburile plîngeau, ramurile copacilor desfrunziți picurau, pe tulpine și pe grilaj se prelingeau ca o sudoare rece stropi groși... (*C.*, p. 64). Peisajul disoluției este o zonă tulbure, cu forme și contururi vagi: „Noaptea era umedă și rece, ceața se făcea tot mai densă" (*C.*, p. 81) sau „Ceața se făcea tot mai densă, umezeala mai pătrunzătoare" (*C.*, p. 115).

Spațiul acesta cunoaște „înseninări vremelnice", dezvăluind „umbre limpezi" (ca în seara întîlnirii cu Pantazi), sinistre iluminări (noaptea de la Hanul Dracului) sau „lumini slabe" (dimineața în care contemplă „duioșia extatică" a Penei Corcodușa, moartă). Dar fulgurantele și difuzele luminări sînt curînd scufundate în umbră.

Închise hermetic lumii disoluției și declinului, interioarele se deschid spre zonele imateriale ale visării. În odaia de lucru a lui Pașadia, „lăcaș de liniște și reculgere", „nimic nu pătrunde din lumea din afară" (*C.*, p. 69). Pantazi, ca și Pașadia, „avea groază de ferestrele deschise și trăia într-un aer închegat, împîclit de fum, zaharisit de mirosuri grele" (*C.*, p. 92). Opac spre exterior, prin „geamuri perdeluite" și lumină artificială, interiorul este oglindire și spațiu de rezonanță al ființei: „pînă în cel din urmă ungher se răsfrîngea sever sufletul stăpînului" (*C.*, p. 69) sau „Pașadia era menit să trăiască în acel decor aristocratic, atît de potrivit cu ființa și cu sufletul său" (*C.*, p. 109) și „pecetea unui lux ales" aleătuiau „un cadru în așa armonie cu ființa" (*C.*, p. 88). Dacă locuințele celor doi izolează ființa de contingent, casa Arnotenilor este „deschisă vraiște" (*C.*, p. 167) și absoarbe lumea din afară, pe care o reprezintă prin aspectul său heteroclit și inform: „Contopire de ospătărie și de han, de tripou, de bordel și de balamuc", ea cuprinde în „lumina lipicioasă" tot ce era urît și de soiul cel mai prost", „ieșit de soare, pătat de igrasie, prăfuit și afumat, mîncat de cari sau de molii, șchiop sau schilod, ciobit, rupt sau desperecheat" (*C.*, p. 168). Ca și în cazul interioarelor lui Pașadia sau Pantazi, obiectul și lumina au valoare de indiciu psihologic. Dacă în primele două exemple decorul este semnul unei alegeri — spațiu elaborat, artificial, de care ființa se înconjoară și cu care stabilește

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un raport univoc, de consonanță perfectă (imaginea ei fiind reflectată integral în spațiu, iar spațiul reflectat integral de ființă), în al treilea caz, decorul este locul unei deformări. Viciul, degradarea, trivialitatea „dezdrumaților", „poticniților și căzuților" se insinuează în spațiu, pervertindu-l și contaminîndu-l cu infernaliile unei umanități desfigurate.

De fiecare dată însă un raport metaforic reunește obiectualul cu trăirea; analogia este proiectată în cazul lui Pantazi și Pașadia într-un registru nobil, înalt, iar în cel al lumii lui Pirgu, în grotesc și trivial.

Spațiile luxului sînt spații concrete, dar hagialîcul, visarea pe care o adăpostesc, este lume imaterială, viziune halucinată, spectrală, lipsită de densitate. Universul viciului reunește însă, paradoxal, concretul cu imaterialul nu pentru că acum substanța nu ar fi, ci pentru că este „în exces". Al treilea hagialîc (circumscris în capitolul al II-lea și prelungit în capitolul al IV-lea) nu este îndepărtare de contingent, ci contingentul însuși, în expresia lui îngroșată, suprasaturată. Trebuie remarcat însă faptul că „lumea adevăraților Arnoteni" este simultan interior (cu funcțiile pe care le are acesta în cazul descrierii locuințelor lui Pantazi și Pașadia) și spațiu-sinteză, concentrînd valorile hagialîcurilor în spațiu și timp. În acest univers, ochiul se lovește de suprafețe mate, opace și în derivă, privirea surprinde imagini discontinue („uliți fără caldarîm și fără nume", funduri de maidane pline de gunoaie" și de „mortăciuni", „chițimii scunde", *C.*, p. 108 sau „bătrîne mucegăite la masa verde, somnoroase și arțăgoase", „tinere dezmăritate" etc., *C.*, p. 167) sau se încleiază în „lumina lipicioasă", se împotmolește în „pîcla rîncedă de vițiu" ce „apăsa vestejitoare asupra mizeriei decorului" (*C.*, p. 167—168). Casa Arnotenilor se definește astfel ca spațiu incoerent, al dispersiei, derizunii și deformării. Înspăimîntător în lumea „crailor" nu este golul, ci plinul în forma lui tumorală și hipertrofiată. Spațiul „vieții care se viețuiește" este coșmaresc prin plusul debordant de concreteță, prin excrescențele materiei, prelungind malign și agonic o lume care a refuzat să-și accepte asfințitul.

Călătoriile în alte spații și alt timp se definesc prin coerența și fluența perspectivei. În primul „hagialîc" privirea trece prin peisaj, eșalonînd modularea multiplă a imaginii, după legarea „mai adîncului", „poartă a armoniei" „și purcedeam mereu, în căutarea de zări mai adînci, de păduri mai bătrîne, de grădini mai înflorite, de ruine mai mărețe" (*C.*, p. 91). Depărtarea absoarbe privirea și fascinează, irizînd ireal lumea. Ocolind pustiul ca limită absurdă a departelui și nonformei („ocoleam jealea pustiilor sterpe") și zonele descompunerii, ale invaziei informului („groaza smîrcurilor fetide", *C.*, p. 91), ochiul nu reține gloria, ci crepusculul și nostalgia formei („ruini semețe", „palate părăsite", „paragina grădinilor", „fîntîni unde apa nu mai joacă" etc.), contemplînd în spațiu, „vestigiile sublime ale Timpului" (*C.*, p. 90—91). Armonic, crepusculul formei este secondat de lumina asfințitului ce voalează imaginea („aromele serilor" sau „apoase străvezimi viorii și sure"), o prelungește prin penumbră („pridvor perdeluit"), o continuă vag și voluptuos („toamna lîncezește", „albul răsfățat al orașelor", „tainica pierzanie a nopților"), o însoțește de sonorități calde și estompate („lung freamăt", „șoapta", „sunet lin"). „Peregrinii cucernici" se închină „liniștii și uitării" parcurgînd spațiile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

liniștirii și melancoliei, contemplînd, în asfințit, crepusculul culorii și formei.

Desfășurată înspre un fascinant „mai adînc", „trîmba de vedenii" dezvăluie spații, dar sfîrșește prin imaginea Spațiului: marea, spațiu-sinteză, spațiu total, imagine ce focalizează întreaga diversitate a lumii, oglindindu-i în finitatea ei („adăpostul toartelor coastei"), infinitatea, varietatea și profunzimea. Marea lui Pantazi, patimă și vis, nu are adîncime, „are numai suprafață", dar este oglindă pură a adîncurilor „a tot ce viază" și a bolții cerești (*C.*, p. 92); ea este semn generic al „totului" nu pentru că îl conține ca substanță și diversitate, ci pentru că îi poartă nostalgia prin reflectare fidelă și autocuprinzătoare. Estetica melancoliei, după ce a subordonat spațiile legii departelui, cunoaște, în imaginea mării, expresia deplină.

Și hagialîcul în timp propune o imagine-sinteză, aceea a secolului „celui mai nostalgic între toate", pentru că oglindește în lumina sa crepuscular toate înălțările și rătăcirile epocilor care l-au precedat. Lipsit de profunzimea idealurilor („lipsit de măreție"), veacul al XVIII-lea este prelungire și asfințit la unor epoci îndepărtate, a căror melancolie o poartă, „într-un necontenit colind", „chipurile îndepărtate", cu „zîmbete nepătrunse" ale trufașilor crai (*C.*, p. 100—101). Adîncul perspectival, după ce eșalonează de data aceasta nu peisaje, ci scene de epocă, situează în poarta armoniei, „mai frumosul", mai nobilul", „mai tainicul". Învingători („scufundasem pe furtuni niște tartare, mai tîrziu vitejisem pe uscat..."), soli ai nobleței și oaspeți ai „Mărilor, Sființilor și Luminăților toate", aventurieri, pasionați de artă și științe oculte, craii trăiesc iluzia împărtășirii, din „toate harurile și toate rătăcirile", nutrind superficiale și nestatornice credințe de „hoinari nepocăiți, veșnic pe drumuri, pătimași de curiozitate și din ce în ce mai ahtiați după plăceri" (*C.*, p. 100—103)

Dacă primul hagialîc depășește spațiile prin imaginea-sinteză a mării, al doilea conduce dinspre imaginea-sinteză a epocilor spre cea a nimicului: „...înțelegînd că timpul nostru trece și că, în curînd, avea să stîrvească și să cadă pradă nimicirii tot ce ne fusese pe lume drag, ne acopeream fețele și pieream pentru totdeauna" (*C.*, p. 103).

Departele, adîncul, oglindit o dată în metafora mării și încă o dată în cea a secolului nostalgiilor, se absolutizează în finalul călătoriei în timp, devenind gol. Aceste metamorfoze ale spațiului și timpului, supuse forței de absorbție a departelui, vor cunoaște, în imaginea „bolților, din ce în ce mai uriașe în gol" (*C.*, p. 186), expresia lor concentrată.

Dacă visările sînt semne ale îndepărtării și melancoliei unor lumi, ele conduc de fiecare dată spre imaginea concretă a melancoliei (marea, secolul al XVIII-lea).

Cele două hagialîcuri au funcție premonitorie pentru destinul eroilor care le „visează". În ele cei doi „crai" își dau măsura întreagă a ființei (tristețea albastră și cea neagră); în ele prozatorul le proiectează destinele (chemarea mării este în perfectă consonanță cu plecare lui Pantazi, iar „pierirea" din finalul periplului în timp anunță încă o dată — prima dată o prevestește Pirgu — moartea lui Pașadia) ca îndepărtare sau pieire.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă visările melancolice (hagialîcurile) închid în ele imagini generice ale melancoliei (marea, secolul al XVIII-lea) visul amurgului („și plecam tustrei spre un pod aruncat spre soare-apune... Și ne topeam în purpura asfințitului...” (*C.*, p. 186) se petrece într-un amurg : „Frunzișurile sunau acum a toamnă și erau adînci ca niciodată parcă, și grele, cînd s-ar fi zis că într-adevăr mersul vremii lîncezește, amurguri copleșitoare. Întîmplîndu-mi-se să adorm în puterea unuia, am avut un vis care a rămas cel mai frumos din întreaga mea viață” (*C.*, p. 185—186). Dinspre „seri care se întorc” textul conduce spre un amurg unic, ce nu se mai întoarce și închide visul amurgului etern.

Tehnica punerii în abis, evidentă la nivelul configurației discursului, definește și structura imaginii spațiului. În textul matein, generat și structurat de o atotcuprinzătoare „iubire a departelui”, discursul își cuprinde propriul nucleu (visul), departele conduce spre poetice imagini ale melancoliei, punerea în abis, spre abis.

Textul *Crailor de Curtea-Veche* este superb „hagialîc” în imaginar, adevăratul însemn nobiliar al lui Mateiu I. Caragiale, ce-l integrează unei autohtone familii spirituale prin pelerinajele în timpuri și spații îndepărtate, dar și unei înalte dinastii de mari constructori ai romanului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PORTRETUL ÎNȚELEPTULUI LA TINEREȚE (I)

Nicolae Mecu

Începuturile literare ale lui N. Steinhardt stau sub semnul unei violente și radicale negații, care-l șochează pe cititorul familiarizat cu toleranța și amenitatea scrierilor sale de maturitate. Cartea de debut, *În genul...tinerilor*, apărută în același an (1934) cu volumul *Nu* al lui Eugen Ionescu, precum și publicistica sa din „Revista burgheză" (1934—1935) sînt ale unui contestatar îndreptat nu împotriva generației imediat anterioare, cum poate ne-am fi așteptat, potrivit unei strategii cu care istoria literaturii ne-a obișnuit, ci chiar împotriva propriei generații. Față de aceasta, el nu evoluează ca un franctiror și nici, eventual, ca un outsider, ci ca un opozant vehement : al avangardei, al „noii generații", al combatanților din presa socialistă. Cine i-ar citi aceste prime scrieri fără a fi avizat în prealabil asupra vîrstei autorului (care avea atunci doar 22 de ani), le-ar crede opera unui bătrîn dogmatic, „burghez" și academist. Ele și sînt așa, dacă le judecăm în sine, adică desprinse de rațiunile lor teoretic-programatice de dincolo de literatură. Tot ce scriseseră pînă atunci Emil Cioran, Mircea Eliade, C. Noica, Geo Bogza, Sașa Pană, Eugen Ionescu și alții este făcut praf și pulbere ; și tot astfel, antologia poeților tineri a lui Z. Stancu, revistele „Criterion" și „Vremea", ca și socialistele „Șantier", „Cuvîntul liber" etc. Ironia destinului a făcut ca unii dintre acești autori să constituie „capete de acuzare" în procesul său din 1960, iar, mai apoi, despre ei sau despre alții, ca Geo Bogza, să scrie nu numai afirmativ, dar și cu entuziastă participare. Fără a le renega, N. Steinhardt va fi contemplat cu creștinească înțelegere aceste „păcate ale tinereților". Cînd, prin 1983, i-am solicitat fișa biobibliografică pentru articolul despre el din apoi nemaiapărutul dicționar coordonat de prof. Mircea Zaciu, a menționat volumul din 1934 și colaborarea la „Revista burgheză", însă data debutului a fixat-o în 1936, cu articolul *Elementele operei lui Marcel Proust* din „Revista Fundațiilor Regale".

Compunerile „à la manière de..." din volumul *În genul... tinerilor* nu sînt niște capodopere ale speciei. Ele contează ca exerciții de critică indirectă, uneori ca schițe caracterologice, dar mai ales ca arpegii de stil, chiar dacă diversele registre sînt atinse cu scopul reducerii lor la rizibil și absurd : „disperările" lui Cioran, „kantismul universalității absolute" și cultul abstracțiunii al lui Noica, „indianismul" lui Eliade, vitalismul exaltat și irațional al lui I. I. Cantacuzino, populismul socializant al celor de la „Cuvîntul liber" (parodia e pusă sub dedicația „Memoriei veșnice a lui Nae Cațavencu"), umanitarismul grandilocvent și universalist al — de data asta — nu tocmai „tînărului" Eugen Relgis... Spumoasă, recompunînd pînă la truculență trivialitatea originalului, este parodia romanelor lui Petre Bellu, prezentat „à la manière de"

RITL., XL, 1992, nr. 1—2, p. 57—66, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Panait Istrati (altă țintă a contestatarului) ca un „revoluționar autentic", adică „nu din ăia cu școli și diplome". În romanul închipuit de Antisthius (alter-ego al moralistului din *Caracterele* lui La Bruyère, pe care parodistul îl folosește ca pseudonim), intitulat senzațional și melodramatic *Suferințele unui tînăr proletar sau Nevinovăția șchiopului*, protagonistul, un declasat care ajunge, între altele, „președinte pentru România al Asociației prietenilor URSS", este fiul unei prostituate, „o fată stăpînită de dorințe exaltate, socialistă, și care ținea discursuri revoluționare în timpul acuplării". Dar probabil că piesa cea mai amuzantă — prin inventivitate lexicală și imitare a prozodiei — este poemul „în genul lui... Geo Bogza" *Balada celor trei smintiți și a altor mulți pîrliți*, unde își spune cuvîntul stagiul „pantelimonist" al parodistului (o parte a copilăriei a petrecut-o în acea zonă a comunei Pantelimon care acum a devenit cartierul omonim). Identificăm aici plăcerea viitorului eseist pentru vocabula argotică, suculentă și colorată, montată, ca și arghezian, în cele mai neașteptate contexte neologistice. Iată-l pe unul dintre cei trei smintiți: „...făcea actul cărnii numai cu obiecte inanimate / Și își băga sexul numai în găuri artificiale / Fiindcă era bărbat puternic, cu pulpele ca piatra și / Sexul grozav, nici că se vedea adeseori / Așa ceva; / Nebunele se țineau după el: / Lovi-te-ar damblaua, nebunule, ai, dă-te și la noi cestelalte / Trăznite-ar Cel de sus din senin / Că și noi avem nevoie. / Dar el le zicea: hai sictir, desfrînatelor, / Căraţi-vă, / Nu vreau să mă dau la voi, iaca ba, nu vreau / Așa de pamplezir / Și se dedea la ziduri unde făcuse găuri și la căldări și / Trăia cu găleţile". Ultimul și cel mai smintit nu-i altul decît Geo Bogza în persoană, prezentat ca „Un om uscățiv, înalt și negricios" despre care „se spune că închipuise în nopți lungi de veghe / Cele mai felurite poziții și spurcăciuni și se zicea meșter întru ale sexualității..." (Mă opresc aici, cei interesați de urmare pot găsi cartea la Biblioteca Academiei Române sub cota I 127661 !).

Masacrul continuă în „Revista burgheză", unde apar adaosuri la volum (ieșit de sub tipar simultan cu primele numere ale gazetei). Cîteva recenzii sînt tot atîtea execuții: comentariul se rezumă de fapt la concluzia-sentință care trage piedica de la cuțitul ghilotinei. *Oceanografie* de Mircea Eliade „nu e nici tragică, nici paradoxală, nici dramatică, nici existențială. Greșelile de limbă și de logică — fără a uita confuzia, repetiția, incompetența, insolența — au un alt rezultat. Nu fac cartea nici măcar ridicolă. O fac proastă" [1].

Romanul lui T. C. Stan, *Cei șapte frați siamezi*, inspirat — *horribile dictu* ! — de „generația tînără", e „lung, banal și rece"[2], *Rumilia* lui D. V. Barnoschi „propagă cu grandilocvență nudismul și *noua morală sexuală*" (s.a.)[3], *Bagaj* de H. Bonciu e „un întreg volum de isterie"[4]... Nici nume consacrate și, făcînd un joc de cuvinte, devenite sacre, din literatura europeană contemporană nu sînt tratate mai blînd. Paul Valéry este executat prin formula „cel mai mare succes al escrocheriei literare de mare avînt", în finalul unui articol în care „admiratorii" scriitorului,

[1] „Revista burgheză", II, 4—5, 20 ian. 1935, p. 29.
[2] *Idem*, p. 30.
[3] *Idem*, II, 6, 20 febr. 1935, p. 26.
[4] *Idem*, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

clasificați pe nenumărate categorii și subcategorii, sînt, la rîndu-le, ridiculizați [5]. Grila negației acționează și acolo unde ne-am aștepta mai puțin : chiar în comentariul literaturii reprezentativ „burgheze". Astfel, în *Les hommes de bonne volonté*, unul dintre romanele preferate ale viitorului eseist, Jules Romains „e mare întrucît e burghez și urban, slab întrucît e socializant și populist" [6]. Exemplele ar putea continua, dar o primă concluzie devine posibilă de pe acum : foarte tînărul Steinhardt practică o critică inchizitorială, în care judecata estetică este „ancilla" criteriilor politice și morale. O coordonată etică, ori și spirituală, va guverna întregul scris al acestui intelectual care s-a considerat întotdeauna un „diletant" în ale criticii poate tocmai pentru că premisele și finalitatea comentariilor sale depășeau esteticul pur. În scrierile maturității dispare însă dogmatismul acesta inchizitorial, determinărilor nemijlocite li se substituie nuanțate și infinitezimale medieri, componenta etică și cea estetică realizînd un sincretism *sui-generis*. O singură dată întîlnim un asemenea sincretism în comentariile sale din „Revista burgheză" : cînd, scriind despre romanul *Le bateaux refuge* al lui Robert Francis (laureat al premiului „Femina" pe 1934), îl încadrează în categoria a ceea ce el numește „*realismul afectuos*" (s.n.), în paradigma căruia vom regăsi lecturile preferate ale copilului și adolescentului Steinhardt [7], dar și ale criticului de mai tîrziu, care se va exprima despre ele într-un autentic „discurs îndrăgostit". „...Pe cînd Zola — își explică el acum termenul — redă povestirea în termeni teribili, într-o atmosferă hidoasă, în cuvinte brutale, cu concluzii de pesimism sălbatic, un Dickens sau un Daudet înfășoară evenimentele în umor, în cuvinte plăcute, iluzii, expresii onorabile și un anumit respect față de eroi".[8] Intricația morală e drapată aici în autoritatea unor norme de poetică clasică („les bienséances"), în care-l recunoaștem pe pasionatul cititor al secolului XVII francez, cum se mărturisește undeva ; e drapată, dar ceva din componenta etică tot rămîne neacoperit : „pesimism sălbatic", „un anumit respect față de eroi" (reținerile dintr-un articol postbelic despre Gide se datorează irespectului față de personaje pe care criticul îl atribuie romancierului francez [9]). Altminteri, abstracție făcînd de coordonata morală, ne găsim în plin Maiorescu (realismul „dégoûtant" observat lui Duiliu Zamfirescu).

Întorcîndu-ne la ireductibilul contestatar și mai ales la „antigeneraționistul" N. Streinhardt, e cazul să ne întrebăm de ce această reacție atît de violentă. Un prim răspuns la întrebare ni-l oferă *Prefața* la volumul *În genul... tinerilor*. Revendicîndu-se de la Maiorescu, idol de tinerețe al lui N. Steinhardt (Maiorescu „incomparabilul", cel care „a spus totul și nu se mai poate adăuga nimic"), Antisthius trage semnalul de alarmă împotriva a ceea ce el numește o nouă „beție de cuvinte" :

[5] *Admiratorii Domnului Paul Valéry*, în „Revista burgheză", I, 1, 5 nov. 1934, p. 15—21.

[6] Jules Romains : „*Les hommes de bonne volonté*" *vol. VII*, în „Revista burgheză", I, 2, 20 nov. 1934, p. 30—32.

[7] Între acestea : „*Pickwick* și *Oliver Twist* de Dickens", *Mizerabilii*, *Cei trei mușchetari*, „toate cărțile lui Alphonse Daudet", *Viața la țară* (Zaharia Sângeorzan, *366 întrebări pentru Nicolae Steinhardt* ⟨*1 ianuarie 1988—11 martie 1989*⟩, în „Literatorul", nr. 3, 1992, p. 15).

[8] *Premiul Femina*, în „Revista burgheză", II, 6, 20 febr. 1935, p. 20—23.

[9] *André Gide ca romancier*, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 4, decembrie 1945

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai gravă și mai periculoasă însă decît aceea denunțată în urmă cu șase decenii de mentorul junimist. Atunci „bolnavul era compătimit, incultul disprețuit și ținut la locul lui, nebunul închis", pe cînd acum „omul normal e privit de sus, nebunia își proclamă dreptul la conducere, inteligența a e lucru de rușine". Noua „beție de cuvinte" s-ar traduce în „împerecheri ciudate și nefirești de cuvinte, împleticiri și rostolgoliri bețive de idei", schinguire a logicii „dar mai ales a sintaxei". Acest ultim fenomen îi pare simptomul unei maladii mai adînci : „semnul unui gînd bolnav", al „falsei culturi", de nu al inculturii ori chiar al „lipsei de bunăcuviință socială și intelectuală". Ajungem astfel destul de repede la adevăratul mobil al campaniei purtate de tînărul N. Steinhardt (căci o campanie a fost) : „înapoia verbalismului dezlănțuit" el identifică „prostia triumfătoare și alături de ea *gîndul care însuflețește producțiunea ce se numește tînără : lupta împotriva virtuților și însușirilor burgheze*" (s.n.). Miza acestei campanii, care depășește perimetrul literaturii și chiar pe acela al culturii în genere, este crearea unei alte „direcții noi", urmărind, de data aceasta, apărarea și fortificarea instituțiilor, „virtuților" și „însușirilor" „burgheze". Sensul major al întregii activități de junețe a lui N. Steinhardt este restaurarea și impunerea principiilor *liberalismului clasic*. Aceasta este replica lui la naționalismul și tradiționalismul antiliberal ca și la „colectivismul" socialist și comunist.

Scop major nu numai al său, dar al unui întreg grup („de prieteni", cum mi-a menționat în 1983), dimpreună cu care editează „Revista burgheză". Din grup făceau parte George Juvara, Alex. Valeș, Florin Fișie, Alex. Ballan, A. Gârdea și, nu în ultimul rînd, Emanuel Neuman. Acesta din urmă e „Manole" din *Jurnalul fericirii*, citat acolo, în atîtea rînduri, cu reflecții esențiale pentru orientarea lui N. Steinhardt din acei ani. Erau colegi la Facultatea de Drept, îl cunoscuse în 1929. Publică, în colaborare, două cărți : *Essai sur une conception catholique du Judaïsme* (București, 1935) și *Illusions et réalités juives* (Paris, 1936). Cum au ajuns la ele, N. Steinhardt explică într-o notă autobiografică trimisă mai tîrziu lui Al. Mirodan pentru *Dicționar convențional al scriitorilor evrei de limbă română* (Tel Aviv, 1986), unde găsim această scurtă caracterizare a lui Em. Neuman : „inteligență scînteietoare, fire puternică și originală". Integrarea lor „în obștea evreiască și în Sinagogă" eșuind „total", „Emanuel Neuman a mers, dezinvolt, către agnosticism, iar eu — încet și cu anume ocolișuri — către creștinătate".[10] Cu Manole discută și își clarifică probleme axiale, nu numai ale începătorului, dar și ale eseistului de mai apoi. Dintre acestea, selectăm aici una, plasată în *Juenalul fericirii* sub anul 1934, despre „libertate și morală". Spune Manole :

„Pentru a putea fi liberală se cere ca societatea să fie mai întîi supusă moralei. Cine nu vrea să înțeleagă această necesitate și nici nu-i convine să o recunoască deschis, recurge la un subterfugiu și afirmă — auzi, mă — că societatea are nevoie de « cultură adevărată și adîncă ». E o formulă care cîntărește o mie de tone de greoaie ce e, iar înăuntru e goală. Trebuie să ai curajul de a spune lucrurilor pe nume : *nu ajunge cultura, mai e nevoie de morală* (s.n. — N.M.) Ăsta-i cuvîntul pe care-l evită cu toții și de care se tem : morala. Cultura singură nu ajunge : poți

[10] *Notă autobiografică*, în „Apostrof", II, 1—2, 1991, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să fii instruit și totuși brutal, simplist, nătîng și elementar. Ceea ce cred democrații nu ajunge : așa-zisul sentiment democratic nu-i decît o părere politică, vine și se duce, o iei și o lași după împrejurări și potrivit cu interesele tale. Dar morala e temelia culturii și vieții politice a societății. Cultură « adevărată », « adîncă », știință « înaintată », spirit democratic « puternic » sau « înalt » : vorbe goale, mă. Cîtă vreme ține de ele, libertatea dansează pe o sîrmă subțire, e o ladă cu indicația « atenție ! fragil » încăputâ pe mîini de hamal ametit. O consolidează morala, numai ea. Ascultă, morala e izvorul libertății, morala e condiția libertății, morala e pavăza libertății" [11].

În pofida tinereții lui, Em. Neuman a jucat în acești ani ai vieții lui N. Steinhardt rolul unui mentor (era, probabil, liderul întregului grup), așa cum rezultă dintr-un „proiect de scrisoare la Bruxelles" (unde Manole se stabilise) datînd din 1964 :

„Îți datorez puținul bun simț la care pot să-mi caut refugiul, îți datorez a fi reușit, mai tîrziu decît ceilalți, să mă orientez nițel în lumea asta pentru mine încîlcită ; îți datorez de a fi fost scos din marasmul minciunilor convenționale specifice societății și epocii în care am fost tineri, de a fi intrat în legătură cu « oameni atît de onorabili » ca Tocqueville, Guizot, Royer-Collard, de Broglie, Prévost Paradol, nu mai știu cîți lorzi judiciari și cîți constituționaliști [...]. Tu, ani numeroși înainte de Raymond Aron, ai știut și mi-ai dovedit că opiumul intelectualilor se numește socialism ; m-ai rupt de sub influența neghiobiei înfumurate și iluziilor oarbe ale presei din Sărindar ; mi-ai înlesnit să înțeleg ceea ce mai toți care astăzi trăiesc în aceeași parte a lumii ca tine nu pot înțelege, ei care se zbat din răsputeri să ajungă unde suntem noi cei de aici".[12]

Acest prieten, cu care N. Steinhardt intenționa să scrie și o istorie a parlamentarismului român [13], s-a numărat în elita acelor spirite prin care eseistul a mers „spre sine", ca să-i preluăm cuvîntul din titlul atît de semnificativ al uneia din cărțile sale [14].

Grupul „Revistei burgheze" s-a constituit liber, prin afinitatea concepțiilor și a deziderateloi acestor tineri de formație juridică, fundamentală în întreaga lor orientare culturală. Redactarea publicației a fost o operă colectivă, de vreme ce ea nu dă niciodată obișnuita casetă redacțională, și nici numele unui director sau redactor-șef. Articolul-program, nesemnat, ilustrează un punct de vedere comun. Revista, care a apărut din 5 noiembrie 1934 pînă în 10 mai 1935 (în total 7 numere), își propunea „să apere și să promoveze instituțiunile burgheze și izvoarele lor psihologice", în primul rînd „familia" și principiile ei de bază : „autoritatea, coeziunea, moralitatea". Politicește, grupul se autodefinește „conservator democrat", „pe temeiul Constituției din 1923", și vrea să reînnoade tradiția liberalismului. Militează pentru „liberalismul economic",

[11] *Jurnalul fericirii*, [Ediție de Virgil Ciomoș], Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 276—277. V. și p. 220, 221, 222, 278, 295. La p. 322 : „*1937, Paris* / Manole despre trei fenomene ale timpului : invazia verticală a barbarilor (expresia e a lui Rathenau), domnia proștilor, trădarea oamenilor cumsecade" etc.

[12] *Idem*, p. 239.

[13] Zaharia Sângeorzan, *op. cit.*, în „Literatorul", nr. 1, 1992, p. 15.

[14] *Prin alții spre sine*, Edit. Eminescu, 1988.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apără „forțele fecunde ale individualismului" împotriva oricărei forme de „etatism", într-un moment cînd „se manifestă o anumită formă de bolșevism într-o anumită presă de șantaj, intitulată uneori de extremă dreaptă și alteori de extremă stîngă". Nu exclude democrația, dar nici nu are „superstiția" ei (cuvîntul e din articolul-program): „O măsură nu e admirabilă sau nu după cum e sau nu e democratică, o măsură trebuie cercetată mai întîi dacă e sau nu e folositoare în ea însăși; dacă e și democratică, cu atît mai bine, dacă nu, cu atît mai rău pentru zarzavagiii democrației. Dar dacă nu e dogmă, democrația e o realitate. Deci merită să fie luată în seamă, pentru a deveni punctul de întîlnire al principiilor sănătoase, frontul comun al forțelor conservatoare" [15]. „Conservatoare" — desigur în înțelesul unui *liberalism conservator*.

Revista cuprinde foarte serioase, informate și mature articole politice, de istorie a parlamentarismului românesc și a tradiției liberalismului secolului 19, de „educațiune socială" în sensul doctrinei pe care o împărtășesc colaboratorii ei. Din punct de vedere literar, se revendică de la Maiorescu, predicînd „întoarcerea la estetica pură". Dar, abstracție făcînd de cele cîteva bune articole despre Junimea și Maiorescu (cel din *Critice*, dar și din *Discursuri parlamentare*), „Revista burgheză" este de un dogmatism fioros în interpretarea literaturii moderne și contemporane. Tezismul politic și etic își spune cuvîntul la tot pasul, într-o cavalcadă în care e mai ușor să vedem ce admite decît ce neagă. Singurii acceptați sînt scriitorii „normalității" și „moderațiunii" „burgheze", identificate la J. Galsworthy, Th. Mann, Fr. Mauriac, M. Proust, Em. Augier și (nu mulți însă) alții. Victimele se numesc Dostoievski („confuz analist al extremelor sumbre și murdare"), Rilke („degeneratul cu panaș de melancolie"), Gide (îndemnînd, în *Les Caves* ..., „direct la asasinat"), Malraux („arheolog cu tendințe comuniste"), Weddekind („obsedat sexual"), iar dintre români, I. Peltz („comunistul"), Blecher („un numit Blecher"), ca să nu mai vorbim de Geo Bogza („pornograful descreierat"), Panait Istrati („vagabondul anarhist"), de „comuniștii dezlănțuiți" de la „Șantier" ori de colaboratorii gazetelor „Criterion" și „Vremea".[16]

Dacă astfel de verdicte nu pot fi salvate, ele au totuși o explicație. Acești tineri inteligenți și cultivați, cu o solidă cultură juridică și istorică, înregistrează, ca niște antene foarte sensibile și înaintea multora, mutațiile din viața politică a României și a Europei din deceniul 4, declinul „instituțiunilor" consacrate de democrațiile moderne. În tentativa lor de a le apăra ei extrapolează la literatură extremismele din viața politică, neglijînd astfel relativa autonomie a esteticului. În spatele eronatelor lor judecăți literare descoperim o febrilitate a urgențelor politice și morale care, privită din perspectiva a ceea ce s-a petrecut în societatea românească a ultimelor cinci decenii, ne apare mai degrabă ca un produs al hiperlucidității decît ca un teribilism juvenil.

[15] * * * *Constatări și directive*, în „Revista burgheză", I, 1, 5 nov. 1934, p. 3—6.

[16] Alex. Valeș, *Elogiul normalului*, în nr. 6, 20 febr. 1935, p. 1—3. Iată concluzia articolului: „Elogiul normalului înseamnă revenirea la morala tradițională și la ierarhiile unei societăți normal constituite; supremația inteligenței și a luminii ei în contrast cu miazmele de groază, superstiții și disperare a instinctelor dezlănțuite [...], îndepărtarea de toate ciudățeniile care unesc într-o respingătoare sarabandă minora vicioasă, ziaristul sportiv, scriitorul senzațional și « filozof », toți apologeții prăbușirilor în neant și ai înnoirilor din noroi".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

N. Steinhardt, cel mai harnic colaborator al revistei, își completează cum spuneam, seria parodiilor din volum, semnează scurte, dar nimicitoare note de lectură precum și un soi de schițe caracterologice despre „admiratorii fetei mondene" [17] sau „admiratorii și admiratoarele socialismului" [18], care, ca și „admiratorii lui Paul Valéry", sînt împărțiți în infinitezimale categorii. Între admiratorii socialismului se înscriu, desigur, și „tinerii scriitori în stil modernist", care „își afirmă crezul socialist prin colectivizarea greșelilor de gramatică, prin confiscarea punctuației, prin exilarea scrisului limpede, prin decrete de filologie dictatorială, prin publicarea de reviste îndrăznețe, prin scrierea negru pe alb a unor cuvinte de rușine...". Finalul originalei clasificații aruncă o petardă în curtea burghezului cumsecade, spre a-l trezi din inocența (și totuși vinovata) lui credulitate:

„Dintre produsele timpului, pasiunea socialismului e cea mai mare și mai ridicolă. Îmbrățișată de ignoranți, de oameni interesați, de snobi și de copii prost crescuți, s-a întins ca o molimă. Nimeni n-a rezistat. Fetițe isterice de 18 ani, tineri a toate știutori și poeți profetici au dat tonul. Burghezii cei mai mulți, orbiți de luminile atîtor saloane unde e bine văzut să ai idei înaintate, asurziți de zgomotul jazurilor și saxofoanelor care vestesc cu accente jalnice și ascuțite, cu zgomote neașteptate și bubuituri, catastrofa lumii cinstite, și-au pierdut cumpătul și au recunoscut tot ce li s-a cerut. Părinții n-au mai știut să se poarte, s-au înclinat în fața tuturor capriciilor și, sfioși, au cerut numai voie să aprobe din pragul ușii și cu capul plecat petrecerile date de copiii lor în numele socialismului. Poate însă că va veni ziua în care își vor da seama că își hrănesc dușmanii și poate — mai ales — că toată lumea va vedea cine sunt — în realitate — admiratorii socialismului, adică o bandă vinovată de derbedei îngîmfați, de inculți pretențioși și de maniaci insolenți, împinși fără direcție de vîntul snobismului, prinși, neputincioși, în vîrtejul prostiei".[19] *(Jurnalul fericirii* evocă o serie de vizite în mediile socialiste și comuniste, dimpreună cu Manole, care-și plasează ironiile la adresa lui Marx, Engels, Lassalle, spre oripilarea lui Bellu Zilber [20], sau, singur, într-un cerc studențesc animat de utopia comunistă: „Tema discuțiilor e viitorul, un viitor strălucit pe care sunt fericiți că-l presimt și pe care făgăduiesc să-l distribuie tuturor, fără excepție, și lumii întregi. Am impresia că-i văd nu adunați laolaltă, ci aliniați pe un raft și supuși cercetării zîmbitoare, condescendente a lui Manole" [21]).

Pe versantul afirmativ al colaborării lui N. Steinhardt la „Revista burgheză", notăm admirativa sa „Cronică engleză". Patria liberalismului și a parlamentarismului este pentru el „țara unde respectul individului nu e o formă goală", iar „libertatea e o realitate". Paginile încărcate afectiv (cum sînt și cele din *Jurnalul fericirii* referitoare la vizitele sale în Anglia), în care se descriu obiceiurile și tradițiile din parlamentul englez, sînt în același timp preludări ale incisivei atitutdini de mai tîrziu față de nivelare și reificare: „[În Anglia] tradițiile și obiceiurile nu numai

[17] „Revista burgheză", II, 7, 10 mai 1935, p. 11—21.
[18] „Revista burgheză", II, 4—5, 20 ian. 1935, p. 2—12.
[19] *Idem*, p. 11—12.
[20] *Jurnalul fericirii*, ed. cit., p. 144, *Februarie 1931*.
[21] *Idem*, p. 389—390, *1932*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că n-au împiedicat progresul, ci au întipărit simțul demnității omenești. În numele libertății nu trebuie să ceri despărțirea omului de tot ce face nobleţea vieții. Fanatismului mecanizării și nivelării trebuie să i se opuie voința de a păstra acele instituțiuni maiestoase al căror efect e favorabil naturii violente și pripite a oamenilor" [22].

Întrebată la un moment dat de „Criterion" de ce nu se revendică de la Șt. Zeletin, ci de la T. Maiorescu, „Revista burgheză" răspunde (fără semnătură, la rubrica „Da și Nu") că se situează pe linia celor „două strălucite încercări de sinteză burgheză asupra civilizației române, opera lui Șt. Zeletin și *Istoria civilizației române moderne* a d-lui E. Lovinescu", iar în ce-l privește pe Maiorescu : „Opera constructivă a *Junimei*, ca și aceea a lui Titu Maiorescu, e cu desăvîrșire nesocotită astăzi ; ea va fi pusă în lumină în paginile revistei noastre. Critica literară a lui Titu Maiorescu, a criteriului obiectivității estetice, este indicată mai ales într-o epocă de abundență literară, cînd orice criteriu e înlocuit prin consacrarea ca autentic".[23] Răspunsul, important pentru definirea direcției politice și critice a revistei, nu rezolvă totuși contradicția sugerată de „Criterion". Mai interesant este articolul lui N. Steinhardt *Un mare critic burghez : D. E. Lovinescu* [24], pe care îl și reproducem. E. Lovinescu — al cărui cenaclu tînărul Steinhardt îl frecventa — îi pare criticul exemplar, nu în ultimul rînd datorită faptului că sistemul său se fondează pe *Istoria civilizației române moderne*, care e „afirmarea unei convingeri burgheze" și a „necesității liberalismului românesc". Cum îl împacă totuși N. Steinhardt cu criticul „formelor fără fond"? „Perspectiva istorică — spune el în finalul articolului — permite astăzi această apropiere între Maiorescu și conservatorul liberalismului, *apărătorul formelor care acum au fond*" (s.n.).

Concluzii. Primii ani ai activității lui N. Steinhardt sînt marcați profund de doi factori. Cel dintîi, istoric, este al contextului politic din anii '30, al „derapajelor" democrației și al pericolului totalitar care în Rusia, Italia și Germania își arăta, pe viu, efectele. Acest context imprimă activității sale o direcție pe care istoria (românească) ce a urmat nu a făcut decît să i-o potențeze. Al doilea factor este de natură formativă : pregătirea sa juridică. În 1934, N. Steinhardt era „laureat" al Facultății bucureștene de Drept, unde îl avusese profesor pe G. Strat, la a cărui revistă „Libertatea" avea să colaboreze în 1939. Pe exemplarul din broșura sa *Dreptul social. Pretenții și iluzii* (1936) care a aparținut lui G. Strat și se află acum la Biblioteca Academiei, discipolul a scris următoarea dedicație : „Domnului profesor G. Strat, care apără — cu atîta strălucire — proprietatea, libertatea, inițiativa, toate elementele civilizației împotriva barbariei socializante". Dreptul constituțional, mărturisește în *Jurnalul fericirii*, a fost dintru început materia sa preferată : „Nesățios și doritor de a merge de-a dreptul la esențe, m-am întrebat care e taina finală a disciplinei îndrăgite de la început [...] Dreptul constituțional [...] cred că este știința garantării libertății",

[22] *Cronica engleză (Obiceiuri și tradiții engleze)*, în „Revista burgheză", I, 2, 20 nov. 1934, p. 21—27 și II, 4—5, 20 ian. 1935, p. 24—28.

[23] Rubrica „Da și Nu" din nr. 4—5, 20 ian. 1935, p. 34.

[24] „Revista burgheză", II, 6, 20 febr. 1935, p. 7—10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a acelei libertăți a „curajului fizic în fața morții" [25] și despre care va scrie o pagină antologică în extraordinarul articol publicat postum *Suflet de rob (sau Taina libertății")* [26].

Doctoratul și-l trece, tot la București, cu o lucrare de drept constituțional, publicată cînd autorul ei avea numai 24 de ani și intitulată *Principiile clasice și noile tendințe ale dreptului constituțional. Critica operei lui Léon Duguit* (București, 1936, 253 p.). Dincolo de aspectele ei tehnice, cartea este o *apărare a Occidentului* — cum sună titlul unui capitol —, adică a principiilor și instituțiilor liberalismului clasic împotriva „modei asiatice" pe care „bolșevismul și Germania o cunosc". Surprind, mai ales dacă ținem seamă de vîrsta autorului, claritatea, siguranța și fermitatea judecăților și raționamentelor, tăietura de edict latin a frazei, însușiri proprii omului care are nu opinii, ci convingeri adînc fixate, precum și o „forma mentis" educată la școala raționalismului francez și a liberalismului de la Montesquieu la Aléxis de Tocqueville, Benjamin Constant, Prévost Paradol, Royer-Collard ... În forma ei tipărită, lucrarea e prefațată de Julien Bonnecase, care era profesor de drept la Bordeaux și membru de onoare al Academiei Române. N. Steinhardt se afla în corespondență cu el din anul 1929. Probabil prin profesorul bordelez, studentul aprofundează opera lui Ernest Seillière, despre care J. Bonnecase publică în 1932 o carte, *Philosophie de l'impérialisme et Science du droit*, în concluziile căreia afirmă că opera lui Seillière este „la démonstration expérimentale du bien-fondé du classicisme juridique, la condamnation sans retour du mysticisme et du romantisme juridiques, la réhabilitation [...] du rôle de l'individu dans la vie juridique, sans nier l'impérialisme parallèle du groupe" [27]. În 1937, aflăm din *Jurnal*, N. Steinhardt îl vizitează la Paris pe E. Seillière și reține această cugetare: „pesimism psihologic (omul nu e bun) și optimism moral (poate fi îmbunătățit de morală și religie)" [28].

Prefața lui J. Bonnecase, deloc avară cu superlativele, ne dă un prim portret din „bibliografia critică" Steinhardt:

„Ce qui frappe le plus dans l'ouvrage de M. Steinhardt, c'est la réunion de qualités qui sont très rares chez un jeune juriste ou même peut-être chez un jeune dans quelque discipline que ce soit. Ces qualités me paraissent une conviction profonde, un courage sans défaillance, un bon sens des plus avertis [...]. Son livre est l'œuvre d'un homme mûr qui a parcouru les domaines intellectuels les plus divers, et médité sur la vie sociale pour ainsi parvenir à formuler dans une forme aussi courageuse qu'originale des propositions auxquelles d'autres arrivent seulement à la fin de leur carrière, sous l'influence déprimante de prétendues idées nouvelles dont l'expérience a brisé le faux éclat" [29].

[25] *Jurnalul fericirii*, ed. cit., p. 105.

[26] În volumul *Monologul polifonic*, ed. Virgil Bulat, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 190–192.

[27] Julien Bonnecase, *Philosophie de l'impérialisme et Science du droit*, Bordeaux, 1932, p. 285.

[28] *Jurnalul fericirii*, ed. cit., p. 321.

[29] Prefața la N. Steinhardt, *Principiile clasice și noile tendințe ale dreptului constituțional, Critica operei lui Léon Duguit*, Edit. „Curierul judiciar" S.A., București, 1936, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Chintesența gîndirii primului Steinhardt este articolul *Liberalism*, publicat în 1937 în „Revista Fundațiilor Regale", unde regăsim, într-o formă comprimată, concepția sa despre liberalim, democrație, vot universal. Cititorul de azi va fi poate surprins de disocierea lor atît de transșantă, ca și de serioasele rezerve formulate în legătură cu viabilitatea practică a ultimelor două. Punctul de vedere al lui N. Steinhardt este al unui liberal conservator, situîndu-se, pe teren românesc, în posteritatea junimismului politic, a conservatorismului luminat propriu unor P. P. Carp și T. Maiorescu — idolul său de tinerețe. Citindu-l astăzi, nu trebuie să uităm că acest articol — ca și lucrarea de doctorat — a fost scris într-o epocă de criză a democrației, cînd neajunsurile ei virtuale prindeau contur concret, și nici că pericolele pe care autorul le semnalează pot fi oricînd reactualizate. În acel context istoric, N. Steinhardt preferă optimismului sociologic emoțional și utopic spiritul critic și atitudinea precaută. Claritatea, acuitatea și percutanța demersului său atestă o inteligență de excepție, care *trăiește* ideile, și o conștiință în stare de alertă întoarsă către semeni cu o, de pe acum asumată, extraordinară responsabilitate civică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

N. Steinhardt

UN MARE CRITIC BURGHEZ : D.E. LOVINESCU

Critica ajunge pe acele culmi despre care vorbea Sainte-Beuve și care o apropie de creație, numai atunci cînd, părăsind examinarea izolată a unei opere sau chiar a unui curent literar, devine prin punerea operei la locul ce-l ocupă în viața socială, în lumina problemelor politice ale timpului, în conflictele de idei care frămîntă o societate — critică culturală. Pentru aceasta are nevoie de ajutorul istoriei, al literaturii comparate, al științei sociale, mai ales de ceea ce francezii înțeleg și exprimă atît de bine prin : cultură generală, de ridicarea celui ce-o aplică la nivelul unui examinator priceput al unei lumi întregi. D. E. Lovinescu îndeplinea condițiunile cerute; erudit, talentat, a putut pune literatura românească în legătură cu societatea și istoria românească. Cu siguranță științifică a putut prezenta într-o formă elegantă și în proporții care o fac accesibilă nespecialistului, o sinteză de interpretare critică a unui veac de lupte, transformări și realizări literare, politice și sociale. În *Istoria civilizației române moderne*, D. E. Lovinescu pune bazele sistemului său de critică literară, extras din examinarea cerințelor societății.

Istoria civilizației române moderne e afirmarea unei convingeri burgheze. Curentele ideologice dinainte de jumătatea veacului al XIX-lea și pînă la închegarea de astăzi sunt tot atîtea posibilități de delimitare a poziției criticului. Dacă rezistența misoneistă e privită cu răceala celui ce-și dă seama de ineficacitatea ei, propunerile inovatorii care nu au la bază o realitate serioasă sunt prilej de ironie și constatare a superficialității unui sistem inventat. Înverșunarea unor ideologi împotriva formelor trainice ale progresului, disprețul poetic pentru veac, frazeologia nejustificată a unor gînditori romantici sunt respinse sistematic, pentru ca, punînd deoparte exaltările exagerate, să se deosebească — vie și puternică — necesitatea liberalismului românesc. Și argumentarea e făcută numai pe planul influențelor ideologice, fără a face apel la metoda materialistă pe care un alt apologet al liberalismului, Șt. Zeletin, și-a însușit-o și a aplicat-o la fiece moment.

Curajul moderat al D-lui E. Lovinescu e rar. Recunoscînd noutatea, nu depășește limitele; apreciind trecutul, știe să selecționeze dintr-însul. Ce ne învață procesul formațiunii civilizației române moderne? Că e în cea mai bună parte prelucrarea influenței apusene : asimilarea ei, după ce a fost imitată, adusă de *vîntul veacului*. Așa fiind, literatura trebuie încadrată în ceea ce este pe de o parte o realitate, pe de alta un ideal. Aplicarea principiilor de bază în cadrul mai strîmt al literaturii propriu-zise e ceea ce reprezintă cele șase [1] volume ale *Istoriei literaturii române contemporane*. Ideologia lovinesciană rezumîndu-se la o atitudine optimistă și progresistă, înseamnă că se va bizui pe scriitorii îndreptați cu gîndul spre prezent, stăpîni pe subiecte și un stil de valoare apuseană. Cînd se poate spune de un scriitor că e sincronic? Răspunsul la această

[1] Volumul V n-a fost încă tipărit.

RITL., XL, 1992, nr. 1—2, p. 67—83, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întrebare esențială e empiric și tras din examinarea evoluției literaturii de seamă din Occident. Aceia arată că romanul a evoluat *de la liric către epic*. Dacă așa se prezintă tendința dezvoltării lui, rezultă că romanul va fi cu atît mai sincronic (și deci cu atît mai însemnat, mai reușit) cu cît va fi mai epic și mai obiectiv. În același timp, ca și civilizația, proza a trecut de la preocupări și acțiuni rurale la peisagii și personagii urbane. În oraș deci trebuie să privească romancierul, acolo să caute izvorul inspirației sale, pe care o va realiza prin descrierea faptelor și conflictelor altele decît cele răsuflate ale unor idile și drame cîmpenești. În schimb, și pe de altă parte, genul liric a cunoscut o evoluție absolut inversă, a trecut *de la epic spre un liric cît mai pronunțat*. De la proza versificată la clasicism, la romantism, la simbolism. De la obiectiv la subiectiv. Datoria poetului e să se caute pe sine însuși.

În aprecierea unei opere literare sistemul critic lovinescian deosebește în primul rînd genul liric de genul epic. Dacă scriitorul aparține categoriei dintîi, va fi remarcată poezia stărilor sufletești, iar nu acțiunile cu rimă. Condițiunile de succes ale romanului vor fi însă : obiectivizarea și urbanismul. Prima mai ales. Romane lirice ca *Trubadurul* sau *Dan* devin din acest punct de vedere anacronice *Ion* al lui Rebreanu e considerat ca un punct culminant al evoluției literaturii române în ceea ce privește procesul de obiectivizare, dacă nu și celălalt. Obiectivizarea e adeseori înțeleasă de D-l. E. Lovinescu ca o maturitate literară, de nu chiar ca o maturitate în înțelesul deplin al cuvîntului, motiv pentru care — spre deosebire de opinia curentă — volumul al III-lea din *La Medeleni* e socotit drept cel mai însemnat, căci cel mai mult se îndepărtează de viața copiilor, care „e susceptibilă de analiză dar nu și capabilă de a intra într-o acțiune epică". Tot dovadă de *maturitate* e și atitudinea eroului față de viață. Criticul o dorește încrezătoare, ca a veacului pe care îl respectă și îl iubește ; un Nicolae Manea, un Vidran, un Mircea Trestian îl supără. Toate defectele prozei devin însă defecte în poezie. Spre exemplu, poezia poporanistă : iar ca antiteză simbolismul care „dizolvă poezia epică".

În mod general D. E. Lovinescu e considerat ca un critic impresionist. Anumite pasagii din *Critice*, cîteva considerații asupra relativității și mobilității gustului estetic au putut ușura susținerea unei astfel de teze. Dar în volumul al II-lea al *Istoriei literaturii*, intitulat *Evoluția criticei literare*, autorul se așează singur la cap. XI care se află sub rubrica *Critica estetică*. Și în realitate e un critic estetic. Estetic, din primul loc, prin insistența cu care a apărat doctrina artei pentru artă, autonomia criteriului estetic, evitarea unei confuziuni cu elemente etnice și etice. Cînd scriitorul intervine, ia direct partea personagiilor și face propaganda ideii lui, indignarea criticului e mare. Estetic prin combaterea artei cu tendințe, nu poate fi impresionist deoarece are sistem. Existența unui criteriu fix pentru judecarea unui prozator sau a unui poet exclude impresia pură. Ea se reduce la evidențiarea caracterului fundamental al operei analizate, lăsîndu-se la o parte elementele secundare, sau la cîteva mici studii, figurine, din *Critice*, unde accentul e pus pe aspectul cel mai impresionant al omului și lucrărilor sale. În esență D. E. Lovinescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rămîne un critic estetic, cu această adăogire că se poate admite definirea oricărui criteriu în artă ca sistematizarea unor impresiuni.

D. E. Lovinescu nu e numai un critic estetic, e şi un critic cultural. Tocmai aceasta îi alcătuieşte meritul şi îi dă superioritatea. E criticul culturii române burgheze. Examinînd sfîrşitul polemicei dintre T. Maiorescu şi C. Dobrogeanu-Gherea, D. E. Lovinescu a susţinut [2] că înfrîngerea primului s-a datorit, cu toate vădite lui superiorităţi, numai faptului că Gherea s-a întemeiat pe critica „literară", care urma să ia locul învechitei critici „culturale" a celuilalt. Maiorescu, într-adevăr, spusese că o dată cu creşterea mişcării literare bune, „din momentul în care se face mai bine", dispare necesitatea unei critice generale pentru a lăsa locul unor „operaţii critice izolate". Dreptate are însă Maiorescu, nu Gherea. Pildă e însăşi opera D-lui E. Lovinescu. Dacă „s-ar fi făcut mai bine" mai departe, critica nici nu ar fi putut deveni altceva decît „lucrări de amănunt". Dacă societatea nu şi-ar fi pus alte probleme, în urmă, aprecierile literare ar fi fost totul. Dar burghezia şi producţiile ei nu s-au impus deîndată. Toate curentele, toate grupările, toate revistele şi „noile direcţii" cari, în sensuri diferite, i s-au pus în cale au dat naştere unei controverse „generale" şi critica culturală a renăscut în opera D-lui E. Lovinescu. De n-ar fi fost aşa, cele două opere fundamentale ale vieţii sale nu şi-ar fi avut locul. Îl au însă, îi definesc poziţia de critic „cultural" şi îi asigură eminenţa unei critici care fără de mari preocupări sociale rămîne, oricum, la aprecieri şi amănunte. Continuator direct al lui Titu Maiorescu, critic estetic şi critic cultural ca şi el, chiar dacă îmbrăţişează o credinţă diferită în unele puncte, îşi vede opera atinsă de inferioritate atunci cînd, începînd să sintetizeze, să judece, după criterii, să sistematizeze producţiile literare, trece la critica de toate zilele a „aprecierilor izolate" [3]. Perspectiva istorică, reducînd la măsura esenţialului deosebirile, permite astăzi această apropiere între Maiorescu şi conservatorul liberalismului, apărătorul formelor care acum au fond.

Lăsînd la o parte aprecierile izolate sau consacrările vremelnice, reducîndu-i activitatea la partea ei esenţială concretizată în două mari opere de ansamblu, critica culturală a d-lui E. Lovinescu a fost primită cu o nedreaptă ostilitate şi o neînţelegere totală. A fost şi soarta sistemului social şi intelectual din care şi-a făcut un îndreptar. Socotit impresionist, e în orice caz salvat prin posibilitatea dovedită de La Bruyère a existenţii unui gust bun, spre deosebire de gustul prost, într-un domeniu unde toate s-ar reduce la senzaţii şi judecăţi subiective. Socotit însă în adevărata lumină de îndrumător al unei culturi, urmaş demn al unei evoluţiuni pe care *Junimea* n-o condamna, apare, dincolo de atacurile îndreptate contra unei civilizaţii, ca unul din reprezentanţii ei străluciţi, autor al unei opere care justifică o cultură.

(„Revista burgheză", anul II, nr. 6, 20 februarie 1935, p. 7—10)

[2] V. *Critice*, vol. II, ed. def. cap. V.

[3] Ceea ce i s-a întîmplat şi lui T. Maiorescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LIBERALISM

Liberalismul are un singur mare dușman : socialismul sub cele trei aspecte : socialismul marxist (cu variantele lui), democrat și corporatist. Pe scurt, liberalismul se opune comunismului, democrației și corporatismului. Tustrele pretind că sunt liberale. Socialismul susține că e individualist, că numai în socialism se realizează libertatea. Cînd intelectuali ca Gorki sau Gide aderă la comunism, declară că o fac în numele libertății și în folosul ei. Sorel nu-l acuză oare pe Marx de a fi liberal, mai rău : individualist? Democrația afirmă și ea că e tot una cu liberalismul. Cei mai mulți o cred. Formula „pentru democrație și libertate" a ajuns la modă. E rostul acestui studiu să arate contradicția pe care o cuprinde. Cît despre socialismul autoritar sau de stat (fascism, după numele care i se dă), și acesta susține că vrea să salveze libertatea, de aceea a venit.

În realitate, liberalismul nu are nimic de-aface cu nici un fel de socialism, nici cu cel ce se pretinde „liberal", și e tot atît de depărtat de social-democrație sau de democrația însăși ca de regimul statului totalitar, ai cărui conducători, adversari personali și principiali ai socialismului, îl folosesc în practica legislativă și politică. Proprietatea privată nu mai există în aceste sisteme. Pe zi ce trece mai etatiste, de abia dacă te mai lasă să fii proprietarul bunurilor tale, al averii tale, al hotărîrilor tale față de salariații tăi. Totul e la dispoziția statului, care, cu o putere discreționară asupra cetățeanului, îi impune sarcini pe care nu e în stare să le ia asupră-și.

Mai importantă, mai iritantă aș putea spune, e confuzia liberalismului cu democrația, cu sufragiul universal. Ca dovadă a decadenței liberalismului e adus votul universal — „creația sa supremă" — care îl condamnă astăzi. Ceea ce e fals. Departe de a fi creația liberalismului, supremul său efort, sufragiul universal îi e opus. Nu liberalismul, ci democrația a creat sufragiul universal. Guizot a luptat cu înverșunare împotriva lui, și monarhia din Iulie — tip de regim liberal — a căzut pentru că n-a vrut să lărgească votul. Royer Collard, Thiers și Broglie erau împotriva sufragiului universal. Prévost-Paradol căzuse în alegerile cu vot general, iar înfrîngerea lui Rémusat în celebrele alegeri din primăvara anului 1873 de către Barodet a însemnat triumful democrației anonime asupra liberalismului distins. De atunci încolo tot așa a fost. Dar democrația a învins, omorînd liberalismul. Pretutindeni. Chiar în țările care au desființat regimul parlamentar, democrația a fost menținută. Sufragiul universal, plebiscitul — formele acute ale democrației — n-au fost atinse.

Citarea cîtorva mari teoreticieni ai liberalismului, care au fost în același timp slujbași ai lui în cele mai înalte funcțiuni culturale și de stat, va fi cel mai bun mijloc pentru a dovedi puternica opunere a liberalismului împotriva democrației.

Guizot critică cu cele mai clare cuvinte, în termenii cei mai energici, această democrație pe care, în epoca lui chiar, toată lumea o cerea. Iată cum judecă un liberal democrația. „Haosul — spune el — se ascunde

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

astăzi sub un nume : *Democrație*" [1]. Și haosul e moartea. Ce e democrația ? O „idee fatală", care, fără de încetare, aţiţă războiul, războiul social. Ce trebuie făcut ? „Această idee trebuie stîrpită. Numai cu acest preț există pacea socială. Și o dată cu pacea socială, libertatea, siguranța, prosperitatea demnitatea, toate bunurile morale și materiale, pe care ea singură le poate garanta" (p. II).

Este adevărat că Guizot, întocmai ca și ceilalți liberali, se ocupă de democrație. Spun toți că omenirea se îndreaptă către ea. Dar n-au spus niciodată că această evoluție e un bine. Dimpotrivă, *constată* un *pericol*, propunînd soluții pentru evitarea sau mărginirea lui. Democrația e pentru ei un *fapt*, pe care nu-l proslăvesc. Mai bine zis, e o „fatalitate funestă" pe care vor s-o îngrădească. Deci circumscriere a progresului fatal al democrației, luptă împotriva unui rău, pe care îl indică și ale cărui triste consecințe le dezvăluie.

Guizot a denunțat republica democrată și pe cea socială. A spus că nu va fi părtașul „politicei popularității" care, cu orice preț, satisface toate cerințele și toate pasiunile sentimentului popular [2]. Această popularitate i se părea, pe bună dreptate, suspectă. Cum spune autorul anonim al cărții despre guvernul din 1847, Guizot nu voia să îndemne prin linguşiri pe muncitori către „starea primitivă și sălbatică, aceea a suveranității poporului, a legislației pădurilor, așa cum se află în *Contractul social*" [3].

Faza de mai sus, în stilul ei pitoresc, l-a arătat pe Guizot adversar al demagogiei democratice. Iată acum cuvintele sale proprii despre sufragiul universal, care ar fi creația liberalismului ; „Spun politica anarhiei și o spun sus și tare. Să vedem, într-adevăr, care sînt principiile în numele cărora e prezentată ceea ce se cheamă reforma parlamentară : e sufragiul universal. Ei bine ! din partea mea, nu ezit s-o spun, sufragiul universal e un pur instrument de distrugere ; e una dintre acele idei politice de care te servești cînd vrei să clatini din adînc popoarele, cu care se fac revoluții ; dar nu sunt adevărate doctrine de guvernămînt ; nu poți clădi nimic cu aceasta. Sufragiul universal și toate ideile de care e legat și care sunt fluturate astăzi înseamnă o politică de distrugere, o politică revoluționară" [4]. Sau, și mai clar, aceste cuvinte prin care Guizot subliniază că e pentru alegeri, dar nu pentru numărul enorm al alegătorilor : „Sunt... inamic hotărît al sufragiului universal. Îl privesc ca ruina... libertății" [5].

Adversar al omnipotenței populare e și Benjamin Constant, doctrinarul limitelor suveranității poporului, care a priceput că demogogia și despotismul se contopesc într-o formă unică. „Suveranitatea nu există decît într-un fel limitat" [6]. Majoritatea nu are drepturi absolute. Împotriva lui Rousseau, reprezentatul absolutismului popular, liberalul Constant declară : „Nici o autoritate pe pămînt nu e ilimitată, nici aceea a poporului, nici aceea a oamenilor care se dau drept reprezentanții lui...

[1] François Guizot, *De la démocratie en France*, 1849, p. 9.
[2] *Pages choisies*, publicate de d-na Guizot de Witt, p. 278 și urm.
[3] *La présidence du Conseil de M. Guizot et la majorité de 1847*, de „Un homme d'État".
[4] *Histoire parlementaire de France*, vol. II, p. 285.
[5] În ședința Camerei din 15 februarie 1842.
[6] Benjamin Constant, *Cours de politique constitutionnelle*, Guillaumin, 1872, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nici aceea a legii..." (p. 13). Majoritatea nu se poate atinge de principalele libertăți individuale. Justiția și drepturile individului hotărăsc marginile pe care suveranitatea nu le poate depăși. Voința unui popor întreg nu poate proclama că e drept ceea ce e nedrept. Iar reprezentanții unei națiuni n-au dreptul să facă ceea ce națiunea n-are dreptul să facă ea însăși. Nici un suveran, de orice fel ar fi, fie el de drept divin, cuceritor sau exponent al sentimentului popular, nu are o putere fără limite. Cucerirea exprimă o simplă forță, nu e un drept. Cît privește consimțămîntul poporului, el nu poate legitima ceea ce e ilegitim și, ca atare, nu poate delega nimănui o autoritate pe care n-o are.

Ceea ce susține Benjamin Constant e tocmai opusul democrației. Și mai departe: „Poporul n-are dreptul să atenteze la libertatea părerilor, la libertatea religioasă, la pavăzele judiciare, la formele protectoare. Nici un despot, nici o adunare nu pot deci exercita un asemenea drept, spunînd că poporul i-a investit cu el. Orice despotism e deci ilegal; nimic nu-l poate sancționa, nici chiar voința populară pe care o invocă. Căci își atribuie, în numle suveranității poporului, o putere care nu e cuprinsă în această suveranitate, și nu ne aflăm numai față cu o strămutare neregulată a puterii, ci cu crearea unei puteri care nu trebuie să existe" [7].

Rîndurile lui Benjamin Constant dobîndesc astăzi valoarea unei depline autorități. În curioasa polemică dintre democrați și partizani ai dictaturii, iată adevărata soluție. Liberalismul se opune democrației absolute și cînd e cezariană, și cînd nu are acest caracter. Democrația îl critică pe dictator pentru că acaparează toată puterea pentru el, în loc s-o lase Poporului. Liberalii nu admit despotismul nici al unuia, nici al masei (sau al delegaților ei). Alta e dilema, nu între democrație și dictatură. Dictatura e democratică [8]. În toate statele unde ea există astăzi, are acest aspect și e întemeiată pe votul și pe concursul efectiv al celor mai largi pături populare. Nu între democrație și dictatură se pune problema, ci între absolutism și liberalism. Dialogul dintre democrați și dictator e acesta:

„— N-ai dreptul să fii tiran; dreptul acesta e al poporului.

— Poporul mi l-a delegat mie.

— Nu. Delegația s-a făcut în deplină libertate. Poporul își cere dreptul înapoi."

Pentru liberalism nu interesează delegația. Dreptul în sine îl contestă, în mîinile oricui ar fi. Despotismul, exercitat direct de masă sau delegat, e același. Problema delegației (cu privire la care democrații greșesc, cînd spun că nu s-a făcut în realitate transmisiunea de la colectivitate la conducător) e cu totul secundară. În esența lor cea mai adîncă, democrația și dictatura se întîlnesc în dreptul absolut al suveranității. Pretinsul drept în sine îl contestă doctrina liberalismului.

Dacă nu e democrat, cum poate fi Constant adept al regimului parlamentar? Și la fel Guizot, Prévost-Paradol și toți ceilalți. Pentru că regimul parlamentar nu presupune democrația. A existat veacuri înde-

[7] *Op. cit.*, p. 17.

[8] În terminologia unui tratat de drept constituțional modern, cel al d-lor Joseph Barthélemy și Paul Duez, la rubrica regimului democratic sînt trecute două sisteme: cel cezarian, cel reprezentativ.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lungate în Anglia fără nici o semnificaţie democratică. În veacul al XIX-lea, votul a fost lărgit, dar partidul liberal n-a mers pînă la sufragiul universal (1832, 1867, 1884). Regimul parlamentar are o altă însemnătate : e o limitare a democraţiei. Exclude plebiscitul, care e specific democraţiei, care place masei prin simplitatea şi grandilocvenţa lui. Exclude guvernarea directă, de către popor [9]. Impune deci o alegere şi, prin aceasta, măreşte sorţii unei guvernări prin oameni mai pricepuţi. Prin sistemul bicameral înfrînge puterea absolută a unei adunări. Prin crearea unui senat scoate una din adunări de sub influenţa totală a sufragiului universal. În cele din urmă, prin diverse combinaţii de vot, care merg de la tehnica votării pînă la votul plural, limitează democraţia. Parlamentul e aşezat între guvern şi stradă. Masa e prada pasiunilor, dar parlamentul, cum spune Georges Suarez, e supapa prin care sunt eliminate patimile. Sau, aminteşte G. J. Renier, democraţia e domnia oamenilor incompetenţi şi egoişti, iar parlamentarismul e domnia oamenilor competenţi şi ambiţioşi.

Liberalii pot fi aprigi susţinători ai regimului parlamentar, fără a înceta de a fi ostili democraţiei, care nu e o cale de mijloc, ci o extremă, situată la celălalt capăt al tiraniei. Benjamin Constant o mărturiseşte : „Nu vrem mai mult anarhia decît oligarhia, nu vrem mai mult democraţia decît despotismul" [10]. Monarhia lui Ludovic-Filip a putut da exemplul unui regim constituţional (puterea monarhului era definită şi limitată) şi parlamentar, dar cîtuşi de puţin democratic.

Despotismul democratic, iată ce îl preocupă şi pe Prévost-Paradol. Două primejdii sînt inerente democraţiei, îi sunt deschise două căi : anarhia şi despotismul. E marele merit al lui Prévost-Paradol de a fi pus accentul pe cea din urmă, întrevăzînd panta absolutismului atunci cînd, în general, cealaltă e îndeobşte luată în seamă. „Ora despotismului democratic a venit", anunţă el, şi e cea mai rea [11]. Democraţii vorbesc de cauza libertăţii şi cer puterea pentru mulţime. Ceea ce interesează însă mulţimea e buna ei stare. Libertăţile politice o atrag numai întrucît e convinsă că îi pot fi de folos la cucerirea bunei stări materiale. Totdeauna despotismul democratic se declară închinat exclusiv bunei stări a mulţimii. El atrage „speranţele vagi şi iluziile nesfîrşite care mocnesc în imaginaţia populară". Promite o repartiţie egalitară a bogăţiei, o reînnoire a societăţii. „Astfel însărcinat cu un fel de mandat, ilimitat în privinţa timpului şi în privinţa mijloacelor, pentru a asigura fericirea generală, investit de legi cu o putere imensă asupra oamenilor şi de imaginaţia populară cu o putere nesfîrşită asupra lucrurilor, despotismul democratic înaintează cu o forţă irezistibilă şi cu un alai nerușinat..." [12]. Viziune profetică a unei evoluţii la capătul căreia e inevitabila anarhie. De la anarhie la despotism şi înapoi, acesta e drumul democraţiei.

[9] Parlamentarismul şi referendumul nu pot coexista. Parlamentul iese zdrobit din concurenţa pe care i-o face hotărîrea masei irespensabile. Demofilii cred că referendum-ul e o completare a regimului parlamentar. Nu ştiu ce spun. Evoluţia constituţiei de la Weimar a dovedit odată pentru totdeauna că prima, dacă nu unica cerinţă a existenţei unui parlamentarism e aceea să nu se admită referendum.

[10] Dintr-un discurs în şedinţa Camerei la 29 ianuarie 1820.

[11] *La France nouvelle*, 1868, pp. 30—32.

[12] *Ibid.*, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Democrație înseamnă suveranitatea nemărginită a masei. Iată pericolul, iată eroarea. După Benjamin Constant, Prévost-Paradol evidențiază, la rîndul lui, rezultatul fatal al ideii. Puterea publică devine infinită, datoriile statului se confundă cu funcțiunile asistenței, statul devine socialist. De la democrație la socialism e un pas. „Sub acest nume nou de socialism, suntem siliți să recunoaștem vechea tendință a republicilor democrate ale Greciei și mai tîrziu a imperiului roman de a însărcina statul nu numai cu asigurarea existenței și a bunei stări a cetățenilor, ci și cu a distracțiilor lor. Acest rău trebuie numărat printre cele mai viclene care pot săpa o societate îmbătrînită, pregătindu-i ruina; deoarece, pe de o parte, această părere asupra datoriilor statului, o dată răspîndită, deschide larg porțile meșteșugirilor și îmboldirilor demagogilor, iar, pe de alta, acestă nouă dezvoltare a datoriilor statului, adăogînd astfel caritatea justiției, poate să pară la prima vedere un progres și să amăgească multe suflete nobile" [13].

Ordine și libertate, spuneau oamenii politici ai Restaurației, ai ai Monarhiei din Iulie, ai Imperiului liberal. Nu numai că n-au susținut, dar au combătut sufragiul universal, democrația, suveranitatea nemărginită. Sub forma ei brută, aceasta nu e decît forța, spunea Royer-Collard. Majoritatea numerică a indivizilor și a voințelor nu poate încălca interesele legitime și privilegiile ființei omenești. Suveranitatea majorității nu poate nesocoti suveranitatea rațiunii și a justiției. Dreptul stă deasupra pieții publice [14].

Guizot care preferase să nu devie popular, care căzuse refuzînd să admită lărgirea votului, pentru care libertățile civile erau esențialul, care — spune Sainte-Beuve [15] — era rațional pînă și în pasiunile lui, era oare democrat? Sau Benjamin Constant, pentru care dictatura e numai una din formele tehnice ale democrației, care socotește regimul parlamentar cel mai bun mijloc de a se opune democrației, care apără libertățile individuale împotriva puterii absolute a majorității? Dar Prévost-Paradol, criticul democrației în oscilațiile ei dintre anarhie și despotism, pe care sufragiul universal îl refuzase, masele preferînd candidatul socialist sau candidatul guvernamental atunci cînd pătura superioară de la oraș îi dăduse voturile? [16]

Fără a fi în vreun fel creația liberalismului, sufragiul universal, care îi e dușman, e o instituție funestă pentru civilizație. A produs toate tiraniile, de la comunism la bolșevismul alb, a distrus libertatea. Democrația nu poate fi conservatoare a libertății? Nu. Ea lunecă cu siguranță spre atotputernicie și introduce socialismul. Numai liberalismul e conservator. Pentru că presupune respectul drepturilor minorității (care în parlamentul englez se bucură de onoruri egale cu ale majorității, și e intitulată „opoziția Majestății Sale"), pentru că pune cu mult deasupra voinței majorității un inatacabil drept natural.

[13] *Op. cit.*, p. 367.

[14] Royer-Collard în ședința Camerei din 4 octombrie 1831.

[15] *Nouveaux Lundis*, vol. I, p. 85.

[16] Paradol, opoziționist liberal moderat al Imperiului, ținea să fie ales deputat. A încercat degeaba. Vezi relatarea campaniei electorale în excelentele *Carnets* (vol. II) ale lui Ludovic Halévy, publicate de fiul său, Daniel.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Parlamentul englez e absolut, dar nu poate face dintr-un băiat o fată. În fapt, mai e limitat de credința lui Dumnezeu și de hotărîrea de a evita absurdul. În parlamentele majorității integrale, dispar și aceste reguli. Aceste parlamente trec dincolo de absurd, nesocotesc pe Dumnezeu și pot face din băiat, fată. Tot astfel, dacă statul rămîne politic, poate cel mult deveni absolut în acest domeniu; dar numai în privința lui. Economicul, sexualul, soulialul nu le poate reglementa. E însă *total* stăpîn cînd moda, obiceiurile, averile, purtările intră în domeniul reglementării sale. Libertățile economice, în special, trebuie ținute departe de sfera de activitate a puterii publice (politice). Cînd a fost vorba să se introducă un impozit global, Thiers a protestat cu vehemență; „Vă puteți oare închipui societatea franceză impusă de cel care ar pune mîna din întîmplare pe putere? ... Nu s-ar mai da lupta pentru putere, ci pentru facultatea, pentru puterea de a impune" [17]. Așa s-a și întîmplat. Nu putea fi altfel, de îndată ce statul devenea aproape divin, cuprinzînd toate disciplinele minții și manifestările complete ale vieții.

Parlamentul, a cărui activitate e redusă în timp la un număr de luni pe an, cum nu-și poate exterioriza voința decît sub formă de legi, a căror redactare și publicare, prin forța lucrurilor, nu poate depăși un oarecare ritm, e limitat. Dar masa, dar straturile largi populare, dar corpul națiunii? Lucrează prin intermediul „opiniei publice", și aceasta poate interveni oricînd și oriunde. E tiranică, fiindcă nu are consistență, nici îngrădiri precise. E nesatisfăcătoare, pentru că nu are puteri anume, nu e specializată prin competență și e dezarmată de mărimea ei, care o golește pe măsură ce o lărgește. Controlul parlamentar e eficace. Legea votată de parlament e moderată. Opinia publică, creația democrației, e, de cele mai multe ori, neputincioasă, adeseori însă poate orice. Cu privire la opinia publică, nu mai există nici chibzuire, nici întîrziere, nici prudență, nici ezitare. E impulsul în stare pură; periculos cînd e vorba de individ, cu toate defectele sale de atîtea ori însutite, înmiite, cînd e vorba de mase întregi.

Democrația împinge regimul parlamentar spre guvernul opiniei publice, căruia totul îi e iertat. Schimbătoare, grozavă și anonimă zeiță. Opinia publică aparține fazei care nu se mai cheamă democrație, ci demofilie. Nu ne mai aflăm față cu un regim politic, ci cu o ideologice, cu filosofia inferiorității. Masa e divinizată ca atare. Tot ceea ce face, gîndește sau spune e bun. Axa lumii e deviată. Toate inferiorițățile dobîndesc drepturi superioare.

Despre mulțime sunt puțini care s-au exprimat mai exact decît Le Bon. A descris-o așa cum e, nu cum apare în ditirambele demofililor. Masa e impulsivă, credulă, se lasă sugestionată, are inteligența redusă la nivelul cel mai jos al componenților ei, e stăpînită nu de viața cerebrală, ci de cea medulară, de inconștient, și reușește să egalizeze la nivelul primitivului atît pe savant cît și prostimea. E exagerată, simplistă, excesivă, servilă și intolerantă, revoluționară și retrogradă, mobilă, nu raționează, are o imaginație care atinge mitul, crede în cuvinte, independent de înțe-

[17] În ședința Adunării Naționale din 28 decemvrie 1871.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lesul lor, e prada sigură a unor indivizi care prin însușiri comune cu ale ei, în formele sale extreme, o pot stăpîni și încinta [18].

Liberalismul nu e democrație. Cu atît mai puțin e demofilie. Pentru a susține democrație, Guéhenno îl laudă pe Caliban [19]. Or, Caliban e urît și rău. Orice ar spune Guéhenno, e bun numai sistemul care ridică pe om prin efort deasupra părții inferioare dintr-însul, care dă societății un model și nu o îndeamnă să se complacă într-o auto-admirație a plebei. Mulți și-l închipuie pe Caliban sub forma unui parlamentar moderat sau a unui liberal înțelept. Caliban e o brută, instinctivă. un pasionat, ahtiat după tiranie, un sclav lingușitor sau sălbatec. Caliban reprezintă mai întîi anarhia, dezmățul și sălbăticia; apoi tirania, prostia și răutatea.

Se pare că, înainte de a muri, ducele de Morny ar fi spus fratelui său vitreg, Napoleon al III-lea, să nu-și culeagă ideile din cartierul Saint-Germain. Avocatul César Campinchi comentează sfatul ca „ultimul gînd al unui liberal către democrație". Ceea ce arată că deosebirea esențială dintre cele două sisteme nu îi e străină. Apoi că e conștient de snobismul masei, care o împinge spre reacțiune și o trece dincolo de ideile din „faubourg"-ul nobiliar. Dictatură? Personificare a dictaturei masei. Aceasta e problema, ce să preferăm: democrația sau libertatea. Casta, plebea, sindicatul, sociocrația sau libertatea. Socialismul ajunge, în cele din urmă, la un regim de caste. Ereditare, de fapt. Republica lui Platon nu e decît un regim de caste. Aristot era un liberal. Protestele liberale ale socialismului sau ale democrației sînt inutile. Sfîrșesc întotdeauna prin a ruina opera liberalismului.

Cum mai poate fi vorba de identificarea acestuia cu celelalte două? Regimul parlamentar, creație a aristocrației engleze, nu are nimic de face cu democrația. Liberalismul, creație a marilor burghezi și a nobilimii franceze liberale, îi e opus. Regimul parlamentar presupune respectul minorității, pe cînd în democrație majoritatea e tiranică. Liberalismul e întemeiat pe existența unui drept natural ce stă deasupra puterilor și patimilor masei, pe cînd democrația pune opinia mulțimii mai presus de orice, cu drepturi necontrolate.

Criticînd sufragiul universal, liberalii știau că lovesc în punctul slab al democrației. Vorbește cineva de limitarea lui? Nu, ci de extinderea lui. Acum se cere vot și pentru femei. Dacă civilizația va fi distrusă, sufragiul universal va fi fost cel mai important auxiliar al acestei opere.

Sufragiul universal trăiește pe baza unei iluzii și în numele unei confuzii. Iluzia e credința în existența democrației pure. Aceasta nu există. Montesquieu vorbind despre democrație, explică Rivarol, procedează întocmai ca fizicienii care enumeră culorile primitive în care se descompune raza solară. Nici absolutismul pur, nici democrația pură n-au ființă. Sunt concepte, ca punctul ideal al geometrilor, fără dimensiuni, ca linia lor care are numai lungime. Confuzia are loc între izvorul suveranității și modul ei de exercitare. Suveranitatea stă în popor, recunoaște Rivarol [20], dar numai implicit. Poporul o exercită, dar nu direct. După cum toate izvorăsc în cele din urmă din pămînt, și legile își au originea în

[18] V. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Alcan.
[19] Jean Guéhenno, *Conversion à l'humain* și *Caliban parle* (ambele la Grasset).
[20] *Journal politique national*, prima serie, Nr. XX.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

suveranitate. Dar pămîntul trebuie cultivat, lucrat, iar suveranitatea e a poporului în mod abstract, trebuie prelucrată.

Sufragiul universal e o specie a guvernării directe. A celei mai rele, care, pe lîngă extinderea completă a votului și egalizarea sa după o metodă strict cantitativă, îl mai și însoțește cu forța suplimentară, nedeslușită, a „opiniei". Puterii maselor, Thiers îi opunea în campania electorală din 1869 *libertățile necesare*, acelea pe care nici un guvern nu le poate atinge fără a amenința pacea socială. Necesare, dar — ca și datele care condiționează o teoremă — *suficiente*. Poate că și astăzi între libertățile necesare și între sufragiul absolut e cuprinsă dilema.

Cea mai bună definiție a sufragiului universal o dă Spencer, spunînd că nu e un scop, ci un mijloc [21]. Menirea unei societăți civilizate e să asigure membrilor ei drepturi și libertăți. Acestea sunt: dreptul la integrarea persoanei fizice dreptul la liberă circulație, dreptul de proprietate, dreptul de a munci, dreptul de a contracta în mod liber, dreptul de a-și exprima gîndul. Iată lista completă a drepturilor. Altele nu există. Altfel spus, există numai drepturi civile, celelalte sunt pretinse drepturi politice.

Se poate întîmpla ca drepturile adevărate să coexiste cu drepturile politice. Dar dreptul de vot nu are nici o legătură cu dreptul de a contracta, de a circula etc. Uneori conviețuiesc, alteori nu. E adevărat că, în general, statul respectă drepturile reale, atunci cînd cetățenii se bucură de facultatea de a vota. De aici însă s-a tras o încheiere care e de fapt o confuzie: s-a spus că forma populară a guvernului e totuna cu regimul recunoașterii drepturilor adevărate. Pot exista țări în care cetățenii să se bucure de drepturi politice și în care drepturile adevărate să fie totuși călcate în picioare. Se prea poate ca sufragiul universal să fiinţeze alături de cea mai flagrantă violare a drepturilor individuale. Ba, de cele mai multe ori așa se întîmplă; în plin regim de sufragiu universal, drepturile fundamentale sunt nesocotite, averile particulare sunt spoliate, libertățile individuale sunt desființate. „Așa-zisele drepturi politice pot fi folosite pentru apărarea adevăratelor libertăți, dar pot de asemeni folosi pentru alte scopuri, chiar pentru întărirea tiraniei".

Democrații, tot vorbind de drepturi politice, uită că ele nu sunt în sine numai un scop, ci un mijloc: mijlocul de a garanta respectul drepturilor civile și esențiale. Uneori sufragiul universal atinge acest scop, alteori devine un instrument tehnic care duce la cu totul alt rezultat. Democrații invocă egalitatea. Ce fac cu libertatea? Există și egalitate în sclavie. Toți oamenii sunt servii statului; iată, egalitatea e realizată. Dar unde e libertatea?

Se poate să ai drepturi politice și să nu ai nici unul din drepturile reale. Ipoteza lui Spencer e astăzi confirmată: în multe state funcționează sufragiul universal, dar dreptul de proprietate e ca și anihilat, nu poți contracta, nu ești stăpînul activității tale, nu ai dreptul să-ți exprimi gîndul, nu poți circula în voie. Ai drept de vot și ești sclav. Ai mijlocul (drepturile politice) și nu obții scopul (libertatea). Democrația pune

[21] V. Herbert Spencer, capitolul *Așa-zisele drepturi politice*, în volumul *Justiție*, din seria *Principiile moralei*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

problema sufragiului universal, cel mai bun mijloc de a obține libertatea și folosința adevăratelor drepturi? Spencer se ferea să dea un răspuns categoric, presupunînd că sufragiul universal poate duce la cu totul alt rezultat decît libertatea. După aproape cincizeci de ani noi putem răspunde cu tărie: nu, sufragiul universal nu e cel mai bun mijloc pentru a realiza libertatea, dimpotrivă.

Înseamnă că susținem un guvern lipsit de orice control? Nicidecum. Sufragiul censitar, spune Jacques Bainville, nu e mai luminat sau mai dezinteresat decît cel universal, dar e mai puțin docil, cu el guvernul nu poate face ce vrea. Făcînd toate rezervele asupra primei părți a propoziției lui Bainville, nu putem decît constata că masa e ascultătoare, că opinia publică poate fi stăpînită cu ușurință. Un corp electoral restrîns e mai dîrz și știe să se opună la nevoie cu tărie. Dintre toate formele politice prin care a trecut, Franța a păstrat cea mai bună amintire Monarhiei din Iulie. Sub Ludovic-Filip totuși, sufragiul restrîns nu era organizat cum trebuie. Cu atît mai adevărate apar deci aceste afirmații:

Sufragiul e necesar; fără el statul e absolutist; sufragiul restrîns e cel mai bun sistem din cîte s-au încercat pînă acum; sufragiul restrîns, pe de o parte, asigură controlul, pe de alta, împiedică abuzurile votului universal și se împotrivește socialismului; e cea mai serioasă stavilă opusă tiraniei.

Democrația poate fi liberală? Nu e o posibilitate exclusă, cel puțin pentru unele societăți și pentru anumit timp. Dar lucrul se întîmplă rar și pentru o perioadă scurtă. Se mai întîmplă ca unii autori să fie totdeodată democrați și liberali, să fie greu a deosebi poziția lor exactă între cele două formulare. Exemple izbitoare oferă, unul în veacul trecut, celălalt în veacul nostru, Tocqueville și Nitti. Ce-au fost Tocqueville, Nitti? Liberali sau democrați?

Dintr-un început, Tocqueville se apropie de cei mai adevărați liberali, prin aceea că dacă poate constata evoluția spre democrație, nu se grăbește s-o aprobe, ci examinează critic primejdiile ei. Vede un fapt îndeplinit, pe care însă îl judecă, sau cercetează mijloacele de atenuare a democrației. Tocqueville nu face apologia democrației, ci o descrie [22]. Iar atunci cînd vorbește de ea, înțelege problema egalității condițiilor, care, la drept vorbind, nu e o problemă democrată, ci una liberală. Că Tocqueville nu e un apologet grăbit al democrației se vede și din faptul că admite bunăvoința poporului, dar îi contestă posibilitatea de a discerne și de a judeca mijloacele [23]. Dar mai ales din aceea că recunoaște principala primejdie a democrației, anume omnipotența majorității și tirania ei. Royer-Collard punea deasupra suveranității rațiunea suverană; Guizot, Constant și Paradol puneau libertățile individuale și justiția. Pe aceasta o invocă Tocqueville, înțelegînd prin ea civilizația umană care e limita suveranității oricărui stat. „Există o lege generală care a fost făcută, sau măcar adoptată, nu numai de majoritatea cutărui sau cutărui popor, ci de majoritatea tuturor oamenilor. Această lege e justiția. Justiția alcă-

[22] Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Charles Gosselin, 1842, vol. I, p. 21.

[23] Vol. II, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tuieşte deci hotarul dreptului fiecărui popor. O naţiune e ca un juriu însărcinat să reprezinte societatea universală şi să aplice justiţia, care e legea. Poate juriul, care reprezintă societatea, avea mai multă putere decît însăşi societatea ale cărei legi le aplică? ... nu contest majorităţii dreptul de a comanda, fac doar apel, împotriva suveranităţii poporului, la suveranitatea genului uman" (vol. II, p. 136).

Primejdia democraţiei nu e aceea că ar fi slabă, ci atotputernică. Majoritatea se transformă în obiect de proprie adoraţie. Un narcisism. Dacă La Bruyère poate critica pe nobili, Molière pe curtezani, cine poate critica majoritatea, acest suveran neînduplecat căruia nu-i lipsesc curtezanii?

Tocqueville e liberal pentru că grija lui e că caute limite, apoi să asigure separaţia puterilor. E adversar al absolutismului şi cînd acesta e exercitat de majoritate şi se străduieşte să afle cele mai bune mijloace şi instituţii care îl pot modera. Priveşte democraţia? Mai curînd pericolele ei. Astfel menţionează: că democraţia e atrasă de panteism, că industrializează literatura, că pierde din vedere însemnătatea culturii şi a educaţiei clasice, că e atrasă de termenii abstracţi, mai mult de egalitate decît de libertate. Popoarele democrate „au pentru egalitate o patimă arzătoare, nesăţioasă, veşnică şi de neînvins; vor egalitatea în libertate şi dacă n-o pot obţine, o vor măcar în sclavie. Vor suferi sărăcia, robia, barbaria, dar nu vor răbda aristocraţia" [24]. Pentru democraţie egalitatea e lucrul cel mai important, fie şi cu preţul sclaviei. Pentru liberalism e mai de preţ libertatea, a cărei condiţie e existenţa unor elite.

Tocqueville mai cunoaşte şi celelalte incoveniente ale democraţiei: excesul de liberă asociere, materialismul crescînd, preocuparea exclusivă de bunăstare (în detrimentul libertăţii), în fine, concentrarea progresivă a puterii într-o singură mînă, sfîrşitul inevitabil al unei democraţii. Spune: democraţie, dar înţelege libertate, progresul de la Renaştere încoace, lupta împotriva formelor feudale. Vrea, în acelaşi timp, democratizarea moravurilor, cerinţă inadmisibilă cînd dorinţa lui înseamnă că aprobă slăbirea familiei sau face elogiul fără de măsură al emancipării femeii americane. Vede prea bine pericolul despotismului, dar îşi închipuie statul viitor ca o entitate centralizată, depărtată şi tolerantă. În privinţa despotismului, a avut deplină dreptate. Cît despre aspectele finale ale statului democrat, a păcătuit prin exces de optimism.

În ultimele pagini ale *Democraţiei în America* se vorbeşte de prăbuşirea liberalismului. Autorul o face cu regret, ceea ce dovedeşte că acest presupus democrat e de fapt un liberal. Dar Thibaudet nu aşteaptă mai mult pentru ca să deducă sfîrşitul definitiv al liberalismului, termen care ar aparţine trecutului, vis de reacţionar, modă care a dispărut [25]. Iată însă că, în plină democraţie, un om cu experienţa vieţii politice reia poziţia lui Tocqueville şi dovedeşte că liberalismul n-a ajuns — cum credea criticul francez — o înduioşătoare şi prăfuită haină pentru vreun bal mascat al regimurilor politice.

Nitti şi-a intitulat opera principală *Democraţia*. E însă cartea unui liberal despre democraţie. A fost greşit intitulată, căci trebuia să se cheme

[24] Vol. III, p. 192.

[25] Albert Thibaudet, *Tocqueville et Gobineau*, în „Nouvelle Revue Française", 1 februarie, 1931.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Liberalismul. Vina lui Nitti e că nu recunoaşte deosebirea dintre democraţie şi liberalism. Terminologia lui e neclară şi confundă în expresii cele două noţiuni. E liberal fără să-şi dea seama. În afară de aceasta, trebuie să recunoaştem că adeseori trece de partea democraţiei, asupra unor puncte care nu sînt din cele mai neînsemnate. Bunăoară, Nitti e, hotărît, pentru sufragiul universal, ba chiar pentru votul femeilor, înclină spre sindicalism, admite sistemul asigurărilor sociale. Cum se împacă aceste tendinţe cu calitatea lui de liberal?

Pe de altă parte însă, cu cîtă dreptate, cu cîtă luciditate, cu ce sănătoasă îndrăzneală, critică formele contemporane ale democraţiei, chiar în ţările unde aspectele ei sunt cele mai „înaintate". Australia, Noua-Zeelandă şi alte state în care laburiştii au introdus cel mai egoist protecţionism fac obiectul ironiei sale. Cînd Nitti apără democraţia, o apără împotriva tuturor revoluţiilor şi tuturor sistemelor care se îndoiesc de forţa conservatoare a libertăţii şi de fondul liberal al ordinei. Cînd vorbeşte de absolutism afirmă că are slujbaşi şi în rîndurile socialiştilor. Cînd cere democraţie nu pretinde o egalitate absolută, ci — pe baza egalităţii în faţa legii — liberul joc al aptitudinilor. E prudent, e sceptic cît trebuie şi nu e un fanatic al formelor sociale perfecte. Toate planurile în vederea unor state finale şi definitive îi sunt suspecte. Nitti mai ştie că legea nu poate exprima totul, că aceeaşi lege poate da în Statele Unite şi în Liberia alte rezultate, că nu ajunge ca egalitatea drepturilor să fie înscrisă în legi, ci mai trebuie să fie şi în moravuri [26]. Adversar al sociologiei, pretinsă ştiinţă, al interpretării economice a istoriei, raţionalist, socoteşte clasele mijlocii drept elementul democraţiei. Şi nu acele nesfîrşite mase. A înţeles că numărul nu e totul, că mecanica strictă nu e semnul civilizaţiei, a negat rolul specialiştilor şi al tehnicienilor în politică, întreaga glumă a „specializării", a „tehnocraţiei". Că uneori democraţiile devin abuzive şi opresive e un lucru pe care nu numai că-l ştie, dar îl şi spune. Dar mai ales spune ce crede despre absolutismul majorităţii, şi e liberal în cel mai curat înţeles al cuvîntului cînd scrie: „Majoritatea nu e întreaga naţiune şi nu constituie totdeauna partea ei cea mai bună" [27]. Liberal în adevăratul înţeles al cuvîntului este cînd evidenţiază pericolul presei de informaţie, cînd accentuează panta conservatoare a libertăţii, cînd apără libertatea împotriva utopiştilor care vor să ne fericească cu orice preţ, prin mijloace care merg de la servitudinea economică la eugenie. Liberal: progresul e înapoi, la libertate; să revenim la acea libertate care ne va feri de „noua barbarie în mers, sub aspectul unei civilizaţii tehnice şi formale". Liberal: e categoric partizan al libertăţii economice împotriva socialismului, a comunismului, a economiei dirijate, ş.a.m.d. Împotriva oricărei socializări, pentru libera circulaţie a persoanelor şi a bunurilor, într-un capitalism sănătos. Apără cu tărie liberul schimb împotriva protecţionismului exasperat care, prin mistica autarhiei, duce la sisteme economice închise, ce paralizează comerţul internaţional. În această operă vina cea mare o poartă muncitorii, cei mai înverşunaţi protecţionişti.

[26] Francesco Nitti, *La démocratie*, Alcan, 1933, vol. I, p. 15.
[27] Vol. II, p. 136.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ceea ce dă farmec operei lui Nitti şi îl aşează printre gînditorii cei mai de seamă e că n-a admis toate erorile care cer dreptul la viaţă în numele democraţiei. Nu s-a extaziat în faţa statisticei, a psiho-tehnicei, a masei, a funcţionarismului, a statului-providenţă. N-a făcut din democraţie o zeitate. Democrat, dar democrat criticist. Critic al cheltuielilor şi atribuţiunilor infinite ale statului, e deci, poate, democrat, dar nu e, o clipă măcar, social-democrat. A apărat morala, n-a aprobat nudismul şi alte „eliberări" morale susţinute de unii în numele democraţiei. Cînd a văzut decadenţa morală a veacului a exclamat: „rahitism moral", iar despre Societatea Naţiunilor a vorbit sincer: a pomenit defectele ei, a menţionat lefurile unei instituţii risipitoare, s-a stabilit departe de „pacifism". Nu e socialist, iată esenţialul. A descris la perfecţiune „democraţia socială", regim de etatism, protecţionism şi monopol. Nu e demagog. Mulţimea, pe care alţii o exaltă, el o critică. Mistica democratică n-a pus stăpînire pe gîndul lui. N-a atribuit Poporului toate calităţile, şi a spus despre mulţime: „După cum nobilii credeau că societatea nu poate exista fără de ei, tot aşa demagogii răspîndesc credinţa că toate energiile vin tocmai din clasele cele mai ignorante şi că ignoranţa lor le dă o putere de expansiune aproape misterioasă" [28]. Un democrat, dar care a repins toate formele exagerate, de la economia dirijată la impozitele excesive, la risipa ce se face cu serviciile publice în veşnică creştere, la inflaţie, şi la cheltuieli. A făcut-o în numele libertăţii, văzînd că socialiştii care vorbesc întruna de revoluţie n-o fac, dar provoacă reacţiunea cu siguranţă matematică şi distrug libertatea, Poate că nu e totdeauna credincios doctrinei curate a liberalismului, dar nu putem uita că a scris în epoca tuturor confuziilor şi contradicţiilor aeste cuvinte încîntătoare: „E uşor unui socialist să devie reacţionar, precum unui reacţionar să devie socialist. Dar un adevărat liberal..." [29].

Silvio Trentin reproduce oarecum atitudinea lui Nitti, dar cu mult mai puţin talent, cu o înclinare vădită, nereţinută spre democraţie. Dreptul, civilizaţia, justiţia, le apără ca forme ale democraţiei. Iar cînd vorbeşte[30] de respectul persoanei umane, o face în numele aceleiaşi democraţii, uitînd că majoritatea îşi bate joc de pesoana umană. Şi cum poate crede că libertatea, pe care o tot invocă, se împacă cu „lărgirea infinită a prerogativelor inerente folosirii suveranităţii populare"? [31]. Trentin întrevede, ce e drept, pericolul democratic, cînd vorbeşte de principiul strict numeric al majorităţii. Declară că „nu e în fond cu totul democratic" [32]. Se înşeală, e democratic, dar nu e liberal. Tocmai de aici provine contradicţia şi lipsa de claritate. Trentin bănuieşte că numărul nu e singura justificare, dar nu e în stare s-o spună categoric, pentru că nu ştie că nu poate fi de partea Dreptului pe temeiul liberalismului, fără a fi silit să recurgă la democraţie.

[28] Vol. II, p. 125.
[29] Vol. I, p. 39.
[30] *Antidémocratic*, 1930, p. 43.
[31] *Ibid.*, p. 87.
[32] *La crise du Droit et de l'État*, 1935, p. 448.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Profesorul Barthélemy e democrat, dar are grijă să accentueze: democrat *liberal*. Şi într-adevăr, acest constituţionalist deosebeşte libertatea de tot ceea ce, sub acest nume, este în realitate abuz sau anarhie.

Parlamentul e baza libertăţilor. De ce? Libertatea parlamentului e necesară, pentru că e garanţia tuturor celorlalte libertăţi. Thiers, în marele discurs de la 11 ianuarie 1864, arăta că adevărata libertate nu constă în dreptul anarhic de a întemeia cluburi sau aşezăminte. Răsunetul acestei concepţii se găseşte în opera lui Barthélemy, pentru care libertatea politică vine înaintea libertăţilor sindicale, pentru care controlul activităţii miniştrilor e prea însemnat ca să poată fi desfiinţat de pretenţiile sindicale. Libertatea apare în scrierile lui Barthélemy curăţită de tot ceea ce nu-i e specific. Astfel ateismul nu numai că nu se confundă cu ea, dar nici nu e un atribut necesar al ei. Laicitatea lui Kemal Ataturk e dovada.

E adeseori vorba astăzi de un pericol care ameninţă democraţia. Pericol iluzoriu. Democraţia nu e ameninţată. Altceva e atacat: libertatea. Aceasta, da, trece printr-o gravă criză. Şi de unde vine pericolul? Mai ales din partea sindicalismului şi a socialismului. Monarhia franceză desfiinţase sindicatele prin Ludovic al XVI-lea la 1776, iar prin Ludovic al XVIII-lea, Carol al X-lea şi Ludovic-Filip menţinuse măsura. De atunci însă, „bunul simţ" sublimul bun simţ" a scăzut. Neosocialiştii de pretutindeni (fie că se numesc Oswald Mosley, Stafford Crips sau Marcel Déat) atacă democraţia pentru că e mai uşor să foloseşti un cuvînt răsunător, înţeles de toată lumea; dar urmăresc de fapt liberalismul. „Ne aflăm, în definitiv, în prezenţa unei înţelegeri socialiste internaţionale împotriva democraţiei liberale". Mai ales împotriva celui de al doilea termen al expresiei. De aici vine pericolul. Nu ofensiva vechiului regim, a trecutului, e primejdioasă. Timpurile trecute au apus. „Dar există pericolul socialist sau comunist". Între acestea e doar o chestiune de grad. Socialismul cere libertatea pentru el, înlăuntrul rînduielii burgheze, dar rînduiala lui nu e liberală. „Amurgul zeilor orînduielii burgheze începe", proclamă un profet al socialismului, Bebel. Şi printre aceşti zei ai orînduielii burgheze se află, în primul rînd, libertatea" [33]. Burghezii se gîndesc la libertate. Masa proletară cere să se sature; ea sacrifică fără ezitare libertatea individuală, dacă socoteşte că un regim disciplinar îi dă mai multă hrană.

În loc de libertate, e propus termenul „datorie socială". Sau e vorba de „serviciu social", de noţiunea serviciului care poate înlocui ideea interesului individual, de mistica serviciului, chemată să cucerească omenirea, desfiinţînd profitul. Concluzia e că „serviciul social" va înlătura şi marxismul, şi capitalismul. Toate acestea, Barthélemy le numeşte absurdităţi şi vorbe goale. Fără impulsul interesului individual, începe numai etatismul şi sărăcia. Dacă suprimi profitul şi posibilitatea de a face economii, suprimi motivul muncii şi condamni pe oameni să trăiască în mizerie şi să stagneze. Acestea sunt adevăruri elementare. „Îl irită" pe Barthélemy că e nevoie să le spună, e supărat cînd vede că, sub pretext de idei largi, o mulţime de persoane privesc cu indulgenţă asemenea formule goale. „Economia dirijată duce Statul-Providenţă de-a dreptul în iadul economic".

[33] Joseph Barthélemy, *Valeur de la liberté et adaptation de la République*, Sirey, 1935, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cum să nu te iriţi, cînd vezi că unii propun cu seriozitate un sistem economic neviabil, care — nu e nevoie să fii profet pentru a o vedea — sfîrşeşte neapărat cu ruina? Cînd constaţi că toate aceste sofisme şi fantezii au succes, sunt propovăduite, lăudate şi aplicate? E anevoios să demonstrezi axiomele. Cum poţi lupta cu eroarea vădită?

Totul se petrece în numele democraţiei. Cît mai multă democraţie. Pînă ce o confunzi cu apărarea delincvenţilor şi a criminalilor. Democraţie? Nu, zice Barthélemy, demagogie. „Demagogia iertării", aşa se numeşte şirul nesfîrşit de măsuri care slăbesc justiţia, provocînd simpatie pentru vinovaţi şi puşcăriaşi. Amnistiile şi graţierile sunt necesare, folosirea lor excesivă e însă un mare rău. Se invocă persoana criminalului, se spune că şi el e interesant. O fi. Dar „criminalul e interesant, omul cumsecade e şi mai interesant, iar societatea e încă mai interesantă decît ei".

În cele din urmă, rămîne o singură greutate: definiţia democraţiei. Rareori cuvînt a desemnat mai multe lucruri, rareori a fost mai întunecat în comentarii şi complicat de metafore grele. De fapt nu e o dogmă, nu e un sistem metafizic, nu e un ideal, nu e o structură economică, nu e un mister. Nu e decît o formă de guvernămînt, atît şi nimic mai mult. Sumner-Maine insistă asupra acestei definiţii, care arată clar că democraţia înseamnă guvernarea statului de către popor, de către o cît mai numeroasă parte a mulţimii. Ceea ce spune Sumner-Maine nu e un truism. Multe greşeli ar fi fost evitate dacă precizarea lui nu era dată uitării. Sumner-Maine mai afirmase că democraţia va distruge liberalismul şi că va opri progresul. Legislaţia intervenţionistă şi tiraniile noi adeveresc prima parte a prevestirii; sindicatele care se cristalizează şi înţepenesc circulaţia socială sunt dovada caracterului mai mult static, anchilozat, pe care-l poate lua — în plin „ev al progresului" — o societate democratică. Doctrinarii francezi cunoşteau de mai mult timp deosebirea lui Sumner-Maine; ei opuneau democraţiei o monarhie constituţională. Adică o respingeau în numele liberalismului.

O dovadă că liberalismul nu e atît de învechit, pe cît se crede, constituie noua atitudine a scriitorului şi doctrinarului H.-G. Wells. Socialist pînă în ultimul timp, îşi dă seama în *After Democracy*... că acolo unde duce socialismul nu e libertate. Şi trece la liberalism. E adevărat că vrea un liberalism revoluţionar, o descătuşare de sub jugul tuturor prejudecăţilor, o nouă morală, un stat mondial, umanizare, etc. Nu aceasta importă. Chiar dacă fostul socialist fabian ajuns liberal îşi păstrează ideile şi idealurile, e îmbucurător faptul că întrebuinţează cuvîntul libertate. Dacă nu e o convertire, e un omagiu adus liberalismului. Şi e cu mult mai bun acest cuvînt decît cuvîntul socialism, fie el însoţit de un adjectiv mai mult sau mai puţin sincer (juridic, municipal, administrativ...). Wells, care în *New Worlds for Old* numea partidul liberal „partid stupid", care totuşi preconiza un „socialism liberal", renunţă acum cu totul la utopii şi aduce prinosul său libertăţii, mai puţin demodată decît pare, din moment ce poate face asemenea cuceriri.

(„Revista Fundaţiilor Regale", anul IV, nr. 9, 1 septembrie 1937, p. 584—604)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„JURNALUL FERICIRII"

Monica Pillat

Citind *Jurnalul fericirii*, m-a izbit din nou gîndul că omul e o ființă necunoscută, pentru că, deși am avut bucuria să-l întîlnesc pe autorul cărții în această viață, n-am bănuit cît de mare era puterea împărătescului său sulflet.

Nicu Steinhardt venea adesea în casa părinților mei, fiind unul din cei mai apropiați prieteni ai tatălui meu. Se știu din închisoare. Mi-l aduc aminte cum iradia de vioiciune, dar și de o seninătate copilărească, gata să bată din palme cu încîntare la auzul unei idei mai aparte, în fața unei cești de ceai, la vederea unui copac. Vacanțele cu el la mînăstirea Văratec aveau ca leit-motiv cuvintele „raiul pe pămînt", căci acest bătrînel zvelt, cu pasul sprinten și cu ochii măriți de uimire, trăia cu frenezie fiecare clipă, iar existența lui părea un continuu semn de exclamare înaintea miracolului cotidian. Ceea ce mă surprindea la Nicu era nu numai entuziasmul nestăvilit și neastîmpărul minții sale iscoditoare, ci și ermetismul lui, pentru că deși lăsa impresia unei firi expansive, el nu se deschidea decît arareori, asemenea inițiaților care își aleg cu severitate discipolii, astfel că sub verva lui strălucitoare sălășluia un iceberg de tăcere și taină.

În neuitatele seri împreună cu tata, cu Sergiu Al. George, Theodor Enescu, cu Alecu Paleologu, cu Sebi Munteanu, îl urmăream pe Nicu Steinhardt cum asculta. Atunci vorbea foarte puțin, dar exaltarea cu care participa la discuțiile celorlalți era atît de intensă, încît deși nu scotea nici un cuvînt, îmi părea că era ca și cum nu tăcuse nici un moment. Avea harul de a înconjura destăinuirile ori descoperirile semenilor lui cu o aură de atenție ce îi făcea pe aceștia să se simtă pe neașteptate proiectați în centrul universului și să creadă, pentru un răstimp, că de judecata lor atîrnă soarta întregii omeniri. Mai tîrziu aveam să înțeleg că o asemenea atitudine era menită de ascultător să-l pună pe cel care vorbea într-o cumpănă morală, dirijîndu-i cu discreție, dar fermitate concluziile către sentimentul răspunderii, deoarece Nicu credea cu neclintire în datoria lăuntrică a fiecăruia de a spori, cum spunea Blaga, „corola de minuni a lumii".

La moartea tatii, mi-l aduc aminte cu fața trasă, de o gravitate dincolo de tristețe, stînd în picioare în fața patului și învățîndu-mă să spun rugăciunea inimii. A rămas apoi singur în odaie, îngenuncheat, făcînd din cuvintele Psalmilor o punte spre nevăzutul în care se cufundase prietenul său.

După aceea el continuase să ne viziteze, dar din ce în ce mai rar, retrăgîndu-se tot mai mult din lume, în sihăstria mînăstirii Rohia. Ultima oară, prin ianuarie 1989, l-am întîlnit pe stradă, în dreptul Universității și atunci m-a înfiorat lumina chipului său contrastînd violent cu cenușiul amiezii noroase. Se sprijinea în baston, vorbirea îi era întretăiată, dar

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 85—88, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o blîndeţe fără margini îi aurea slăbiciunea. I-am povestit la colţul străzii despre ultima mea descoperire privitoare la piesa lui Shakespeare *Othello*, în care eu vedeam o dramă a credinţei, o zbatere între „demonizare" şi „desdemonizare". El m-a ascultat cu acea neuitată concentrare şi în ochii lui a tremurat din nou licărul iscoditor care îl îmboldea întotdeauna pe vorbitor cu nerostita, dar limpedea, veşnic prezenta întrebare: „Bine, bine, dar unde vrei să ajungi?".

Deschizînd *Jurnalul fericirii*, după doi ani de la ultima noastră revedere, am descins în imperiul de taină al fiinţei lui inaccesibile şi m-a cuprins o tristeţe asemănătoare celei pe care pelerinii ajunşi la Emaus vor fi simţit-o după plecarea Învăţătorului: „Oare nu ardea în inima noastră cînd ne vorbea pe cale?".

Citind mai departe, mi-am dat seama că senzaţia de durere fizică a a unei atari pierderi nu era decît un moment al traiectoriei, căci cartea lui nu este numai un jurnal al orelor trecute, ci mai ales un pelerinaj al sufletului care îşi face din vremelnicie o cale spre etern şi în această călătorie, Nicu Steinhardt ne ia cu el, corectîndu-ne prezentul şi pregătindu-ne pentru cele viitoare.

Într-o epocă în care se instituţionalizaseră delaţiunea, versatilitatea şi minciuna, el a găsit tăria să dea suflu unor virtuţi medievale ca fidelitatea, curajul şi credinţa, construindu-se pe sine şi învăţîndu-i şi pe alţii cum să transforme realitatea într-un „castel" în sensul don-quijotesc al cuvîntului, iar nu într-o „circiumă", de prostire a vulgului. *Jurnalul fericirii* este, din acest punct de vedere, un îndreptar menit să sporească rezistenţa umanului la neant, să opună haosului principiul moral după care adevărul este înţelesul pe care i-l dai vieţii tale, în drumul către Dumnezeu. M-am întrebat pe parcursul cutremurătoarei lecturi cum anume s-ar putea defini această carte unică în spiritualitatea românească faţă de *Divina Comedie*, pornind de la gîndul că ambele au fost concepute în perioade de maximă corupţie şi de închistare demenţială, perioade care de altfel şi-au pregătit prin rigiditatea lor dogmatică propria lor prăbuşire, prin izbucnirea Renaşterii şi respectiv a marilor mişcări anticomuniste.

Ca şi Dante călăuzit în Infern de Virgiliu (spiritualitatea antică), autorul *Jurnalului* intră în Iadul închisorii avînd de partea sa cultura care taie în întuneric şi disperare o potecă spre izbăvire. Dar de aici încep deosebirile. Ascensiunea lui Dante e mai mult sau mai puţin o proiectare livrescă a eului-spectator în spaţiile morale, pe cînd cartea lui Nicu Steinhardt înregistrează viul unei experienţe directe a condamnatului care se salvează prin cazne spirituale, revelaţii şi rigori, ajungînd la starea de graţie printr-o neobosită lucrare de prefacere lăuntrică. Este adevărat însă că lumea întîlnită de Dante în Infern, ca şi cea din temniţele comuniste, aparţine unor elite. Floarea intelectualităţii româneşti este aruncată în beciurile exterminării pentru că se urmărea stîrpirea inteligenţei şi a elanului lucid creator: se puseseră la zid cultura şi credinţa tocmai pentru că ele dădeau minţii forţa de a se elibera de sub tirania totalitarismului. Păcatul capital al acestor oameni era că nu putuseră fi reduşi la condiţia de turmă, că erau exemplari şi în principiu incoruptibili. În infernul dantesc, marii condamnaţi sînt prizonierii lumescului în toate ipostazele, iar sufletele lor nu pot depăşi închisorile vremelnicelor lor rîvniri. Iată de ce, părăsind locul celor fără de speranţă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dante se pomeneşte împovărat, prin iniţiere, de toate durerile omenirii, pe cînd croul *Jurnalului* iese din temniţă întărit, curăţit şi botezat. Pentru el ca şi pentru alţii camarazi de suferinţă, precum C. Noica, Sergiu Al. George, Dinu Pillat detenţia a însemnat o triplă asceză, o triplă iluminare a fiinţei de pe urma confruntării în singurătate cu ea însăşi, cu cei mai vrednici şi cu cei mai puţin rezistenţi. Fidelitatea faţă de prieteni a fost o treaptă pe care au suit-o pentru a se împrieteni cu Iisus şi pentru a se despărţi prin aceasta de cele trecătoare. Iubirea, ca şi în *Divina Comedie*, este calea spre Dumnezeu, descrisă însă de Nicu Steinhardt în sensul ordotoxiei. Iar dragostea îi relevă în final osînditului mîntuit polifonia adevărului, divina toleranţă, libertatea sacră a comunicării cu lumea.

Jurnalul fericirii poate fi perceput şi ca o cruciadă a spiritului Modern pentru redobîndirea sfinţeniei limbajului.

Urmărind neantizarea personalităţii, reducerea fiinţei la numitorul comun al anonimatului, comunismul a opus Logos-ului creator cuvîntul care ucide. Elementarul adevăr $2 \times 2 = 4$, de pildă, a fost camuflat, iar susţinătorii lui — întemniţaţi printr-un decret vizînd exterminarea sensurilor esenţiale. Mentalitatea totalitaristă după care „totul e permis" şi „totul e posibil" a căutat să relativizeze înţelesul cuvintelor prin eludarea moralei şi prin ispita haosului, încurajînd oportunismul, agresivitatea şi instinctul de posesiune. Într-un eseu apărut postum: *Realul ca prezenţă poetică (Monologul polifonic*, Dacia, 1991), Nicu Steinhardt expune cele două modalităţi prin care limbajul poate lucra asupra existenţei falsificînd-o: a) prin „implozie" — „tot ceea ce accentuează realul, îl întăreşte, îl fălеşte, îl strînge centripet asupră-şi, îl face şi mai acut material, mai opac, mai compact, mai sigur de sine şi mai intolerant, mai neradiant şi mai nereceptiv. Viclenia, sordidul, meschinăria, trivialul, pîngărirea, vulgaritatea, deşănţarea intensifică faţeta strict «materială» a structurii"; b) prin romanţarea răului, prin prezentarea siropos-melodramatică a păcatului prin „patetismul nerușinat", altfel spus prin mistificare, pervertire şi impostură.

În acel peisaj labil (1948—1964) în care comunicarea implica pînda reciprocă, delaţiunea, tranzacţia încheiată în vederea obţinerii unor comodităţi materiale cu preţul negării demnităţii, Nicu Steinhardt şi-a pus întrebarea: În ce împrejurări cuvîntul dat nu mai poate fi luat înapoi? Altfel spus: Ce anume determină şi duce la starea de neatîrnare a limbajului? *Jurnalul fericirii* începe chiar cu răspunsul la fundamentala căutare: numai cuvîntul lăsat cu limbă de moarte, cuvîntul ca legat testamentar nu poate fi denaturat. Cele trei soluţii oferite de Soljeniţin, de Zinoviev şi de Churchill-Bukovski au în comun aceeaşi atitudine: înfrîngerea temerii în faţa morţii—care este în fond premisa libertăţii. Nemaifiindu-ţi frică de moarte, devii invulnerabil şi nepăsător în faţa tentativelor de „cumpărare", opui slăbiciunii trupeşti tăria spiritului, răspunzi îndemnului la laşitate prin sfidarea vitează. Interogatoriile, strategiile de exterminare fizică, subtilităţile Securităţii îşi pierd consistenţa dacă voinţa e îndeajuns de dîrză să treacă de pragul servituţilor efemere. Iar aceasta nu e teorie, ci învăţătură vie, dobîndită de însuşi autorul *Jurnalului* în timpul detenţiei. În momentul în care condamnatul îşi reprimă spaima de neant, el intră în împărăţia valorilor pure, în imuabilul lor,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unde îi întîlnește pe Socrate, pe Iisus, pe Don Quijote, pe o mulțime de ființe, unele reale, altele fictive, ale căror destine exemplare au lăsat urme de aur în istoria și cultura lumii din vechime și pînă azi. Totodată Nicu Steinhardt ne face, prin cartea sa, să fim părtași la *fericirea* celui care, supus răului, are revelația binelui, care se întoarce din „pustie" pentru a ne împărtăși din plinătatea trăirilor sale acolo. Aceasta pentru că într-o epocă bîntuită de molimele alienării de toate soiurile un om poate vorbi cu înfrigurare despre imposibilitatea deșertului și a singurătății. El însă se află pe urmele Logosului și de aceea credința lui în iubire și dăruire e nestrămutată. Totuși *Jurnalul fericirii* nu este și nici nu vrea să fie creația unei singure minți. Fidel viziunii creștin-renascentiste după care omul e o ființă polifonică, o însumare de raze și o oglindă a infinitului divin, Nicu Steinhardt se așează în scrierea lui nu în postura de protagonist, ci în cea de participant, perspectivă care îi permite să-și pluralizeze eul, să-și universalizeze reacțiile, într-o continuă mișcare de personalizare, despersonalizare și impersonalizare. Astfel comportamentul său pare modelat neîntrerupt de ceilalți, aflați în imediata vecinătate a închisorii sau în îndepărtata apropiere a culturii și credinței, ori a amintirilor din copilărie și tinerețe. *Jurnalul* e poate una din cele mai originale împletiri de citate, una din cele mai îndrăzneț îmbinări de voci, autorul nefiind niciodată mai în largul său decît atunci cînd ascultă, parafrazează sau povestește despre alții pentru a se înțelege pe sine. Nu face nici un pas neînsoțit de exemple, de sfaturi, de reacții pro și contra, stilul adaptîndu-se neîncetat varietăților cromatice și nuanțelor sonore de la anecdotă la meditație, de la calambur la sentință, de la conversație la rugăciune, de la zgomot la muzică. Din loc în loc, în *Jurnal* apare motivul colajului sub titlul BUGHI MAMBO RAG, unde frazele unor mesaje suprapuse sînt decupate astfel încît să creeze impresia tragic-comică de babilonie a limbajului, dar însuși faptul că structura se repetă la anumite intervale determină încorporarea imaginii de dezordine într-o armonie superioară care transformă distonanța în element componistic. Înțelegem că puterea Logosului ține de fecunda diversitate a firii, creștinismul fiind, după cum revelă un citat din Berdiaev — „tragedia libertății", iar pentru a fi liber trebuie să te supui cu toată ființa disciplinei morale. *Jurnalul fericirii* este în acest sens o recuperare a sacralității limbajului, deoarece, pe de o parte, ne dezvăluie cum se poate ajunge la universalizare prin „rodajul convietuirii care scoate din uz ochelarii cu dioptrii de îngustare, începi să constați o anumită doză de dreptate în și la fiești ecine și că se prea poate întîmpla să fii Persan"; iar pe de altă parte, ne arată cum vremelnicul poate sluji eternul prin sfințirea vieții orientate ascendent către desăvîrșirea spirituală. Această direcție explică extraordinara coeziune pe care o capătă multitudinea citatelor, varietatea experiențelor și a personajelor unite într-un etern a lcăutării. Iată numai trei din cascada de adevăruri care ne îmbogățesc la sfîrșitul lecturii: „Să învingi înseamnă să înaintezi" (Frederic al II-lea), „Frumusețea e pretutindeni, dar nu se dezvăluie decît dragostei" (Emile Mâle), „Cred Doamne, ajută necredinței mele" (Marcu, 9, 20).

Jurnalul fericirii este cartea unui spirit de elită, care prin harul său de om și de artist va forma elite ori de cîte ori lumea se va apleca asupra acestor pagini doldora de învățăminte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„MONOLOGUL POLIFONIC"

Eugenia Tudor-Anton

N. Steinhardt — „domnul N. Steinhardt", cum îi spun și azi, după ce a plecat dintre noi — nu era numai colaborator al revistei „Viața românească", la rubrica ei măruntă, unde, de fapt, puteau să apară mai lesne opinii mai puțin „marxiste", mizînd pe plictiseala ori superficialitatea cenzorilor, ci, îmi amintesc foarte bine, o prezență totdeauna binevenită și plăcută.

Eram vreo cinci-șase în biroul mare și înghețat din strada Nicolae Golescu. Mare și nu prea, dar înghețat sigur, fiindcă teracota mică, înghesuită într-un colț, nu putea încălzi decît dacă, arareori, la propunerea cuiva ingenios, plăteam un locatar din casa respectivă să ne aprindă focul cu o noapte înainte ca să poată fi, a doua zi după amiază, cald.

N. Steinhardt intra sfios, prudent, privind cu interes încăperea și rămînea de obicei, pe un scaun, lîngă ușă. „Să trăiți" era salutul adresat nouă tuturor, un salut neutru, bun și pentru femei, și pentru bărbați.

Era subțiratec, firav, totdeauna îmbrăcat îngrijit și cu pantofii lustruiți-oglindă. (Am reținut acest amănunt fiindcă, în genere, scriitorului român nu-i prea place să-și lustruiască botinele...).

N. Steinhardt avea distincția unui diplomat, sporită de nelipsitul baston și privirea de o prudență curioasă ca a copiilor, și iscoditoare, și neliniștită, dar și ușor ironică a omului care *știe*, căruia nu i se poate ascunde nimic... A omului care se poate aștepta la orice surpriză. Așa mi se părea cel mai adesea. Alteori, însă, cînd se înfierbînta discutînd pe un subiect anume, ochii îi sclipeau, obrajii de obicei palizi (cît se puteau vedea din barba sură, bine pieptănată) se îmbujorau, căpăta în înfățișare ceva de profet. Poate că ar rîde, dacă ar citi ce scriu acum, dar așa era: trecea repede, trecea ușor de la sfiiciune la afirmarea fermă, de la privirea ironică la verbul pasionat, convingător.

Îmi amintesc (printre altele) cum în numita sală de la „Viața românească" ne-a povestit despre o...nouă descindere a Securității la mănăstire, la Rohia. Din cauza, se pare, a unor cărți „interzise" care-i fuseseră trimise sau pe care le adusese dintr-un voiaj în Apus. Căci părintele Nicolae avea în grijă biblioteca mănăstirii, în care, firesc, intrau cărți dobîndite și de dînsul. Știam cît de mult prețuiește cartea un asemenea om care îmbrățișase, în singurătate, unica prezență a cărților. Nu înțelegeam de ce fusese nevoie de acea „operațiune" a odioasei instituții și de unde, mai ales, i se trăgea? Cineva, poate un scriitor chiar, care-l vizitase la Rohia, îl reclamase? Ori numai vorbise cu admirație despre acele cărți? Nu ne-a spus care, și nici n-am vrut să știm. Mă felicitam însă, în sinea mea, că nu pusesem în practică proiectul de a-l vizita (în vara ce trecuse) la mănăstire. Deși dorisem foarte mult să o facem (eu și soțul meu). Fiindcă oricît s-ar spune că am cunoaște oamenii — în condițiile de atunci — bănuiala celui „cercetat" ar fi putut cădea (în mod firesc) și asupră-ne ...Iar în vara aceea mulți scriitori îl vizitaseră la mănăstire, la Rohia, pe părintele Nicolae...

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 89—94, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

El, însă, într-o perfect de creştinească judecare a situaţiei, se considera singur vinovat de întîmplare.

— Numai eu sînt de vină, spunea. Dumnezeu m-a pedepsit pentru trufia mea! M-am lăudat cu acele cărţi, mă mîndream, le arătam tuturor celor ce mă vizitau... Aşa-mi trebuie!

Nu eram deloc de părerea domnului N. Steinhardt, dar atunci am înţeles ori am încercat a înţelege, de ce, odată, trecînd într-o duminecă dimineaţa pe strada Ion Ghica, prin faţa blocului unde locuia în Bucureşti, cînd îl văzurăm ieşind din biserica de alături în straie monahale şi am vrut să-l salutăm, s-a ferit, n-a ţinut să ne întîlnească... Dezamăgiţi, am încercat totuşi să înţelegem dorinţa de singurătate a omului recules în rugăciune. Sau, poate, ştiindu-se urmărit, vroia să ne cruţe pe noi de cine ştie ce neplăceri?

L-am văzut odată, într-o zi de primăvară însorită, cînd înfloriseră pomii, şezînd pe una dintre băncile din grădina Atheneului. Faţă-n faţă cu umărul drept al statuii lui Eminescu. Era atît de cufundat în gînduri? în meditaţie? sau poate în mirajul dulce al zilei de primăvară tulburător de verde şi cu miros de floare? Încît nu vedea nici pe cei ce dădeau firimituri de pîine porumbeilor, nu auzea nici gălăgia veselă a copiilor încercînd să mîngîie penajul strălucitor al păsărilor. Părea atît de cufundat în lumea lui de gînduri! Poate atunci scria (în gînd) despre cel mai frumos vers eminescian *adîncu-i luminîndu-l*, eseu pe care l-am publicat noi, la „Viaţa românească".

Cineva făcea afirmaţia, evident grăbită, că N. Steinhardt ar fi scris cam la întîmplare, şi despre buni, şi despre răi, că n-ar fi făcut, adică, o necesară *selecţie*. Nu se scrie — pare-se — despre orice carte, dacă ţii să-ţi păstrezi cinul... Aşa o fi, însă cu N. Steinhardt s-a întîmplat acea minune de a fi îndrăznit să scrie despre toţi — sau aproape toţi — cei care-i dăruiau cărţile lor, oameni atît de deosebiţi ca har şi dăruire, fără a-şi ştirbi cu nimic personalitatea. Fiindcă toate judecăţile — de valoare — era să scriu, dar nu despre judecăţi de valoare e vorba, ci despre impresii fundamentale, care nu-s mai prejos — toate acestea sînt dominate de gustul sigur, de concepţia despre frumos ale autorului. Este mereu o critică „la persoana întîi".

Pentru cel care suferise atît (ani grei de temniţă), blagoslovit şi cu o sănătate fragilă, era fundamentală străduinţa de a-şi rosti părerea proprie sau de a „răspunde sus şi tare, neostentativ, dar şi netemător: eu", aşa cum scrie în prefaţa volumului *Critică la persoana întîi*, apărut în 1983.

N. Steinhardt nu scria propriu-zis recenzii, o carte apărută fiind uneori doar un pretext de discuţie. Nu prea scria „comentarii critice" la... obiect. N. Steinhardt se folosea mai cu seamă de prilejul oferit de o apariţie editorială pentru a vorbi, din punctul său de vedere, despre ceva anume care-i stîrnea interesul în acea carte.

De pildă, despre un personaj dintr-un roman care-i prilejuia lui N. Steinhardt lansarea în consideraţii pline de bun simţ referitoare la anumite specimene dintre cei ce ne înconjurau (sau ne înconjoară încă) şi anume a delatorilor. Aşa se face că în loc să se ocupe propriu-zis de romanul *Orgolii*, N. Steinhardt scrie: „În *Orgolii* turnătorul e un tip agramat, josnic şi infect; o lepră, o jigodie; un gunoi. Dar trăsătura aceasta repre-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zintă, în fapt, o concesie făcută de autor; realitatea e că denunțătorii nu aparțin numai decît și prin definiție tagmei inșilor vădit abjecți. Mulți dintre ei sînt persoane distinse, au maniere bune, purtări pilduitoare și nimic în comun cu nenorocitul anonim al cărui stil Buzura l-a voit a fi exponentul unui cuget de slugă..." și tot așa mai departe. Este unul dintre numeroasele exemple ce se pot da; însă iată încă unul. Cineva mă anunță că în revista „Orizont" care mai înainte mă „gratulase" cu o notă de o ironie îndoielnică, revista de la Timișoara publicase un articol al domnului N.Steinhardt, intitulat *Extratereștrii*, în care era vorba despre cartea mea *Prețul singurătății*. Eram grozav de uimită: cum adică „extratereștrii"? Eu nu scrisesem o carte S. F., ci un roman al lumii pămîntești contemporane. Însă un personaj din amintitul roman, pe nume Gerel, o lichea prea sigură de sine care-l neliniștește pe doctorul Harega, îi solicitase domnului Steinhardt atenția, determinîndu-l să scrie acel superb eseu despre „băieții" în albastru, fără neliniști metafizice, netulburați de nimic, prea siguri de ei, considerîndu-se singurii stăpînitori ai lumii în care trăiau...

Libertatea de a alege și de a se opri la ceea ce-i plăcea (sau nu-i plăcea) dintr-o carte de versuri, de eseuri, de proză etc., de a *zburda*, cum însuși scrie în prefața amintitei cărți, îi oferea acestui om, înfricoșător de instruit, tobă de carte și de lecturi, prilejul de a se exprima pe sine și generația sa, aceea a lui Eliade și Cioran: gusturile, gîndurile despre frumos, despre categoriile estetice și morale, despre societate, despre istorie, despre tot ceea ce ne înconjoară.

N. Steinhardt nu făcea propriu-zis comentariu critic, deși atunci cînd vroia să-l facă se distingea prin ascuțimea, prin modul subtil și rafinat de a-și exprima (și nu impune) opiniile. Volumul postum, intitulat *Monologul polifonic*, cuprinde rememorări, eseuri, comentarii critice, estetice, sau recenzii — adică tot ce a rămas de la el — volum îngrijit de poetul Virgil Bulat și apărut la prestigioasa editură *Dacia* din Cluj, în 1991.

O carte densă, expresivă alcătuită din tot ceea ce a rămas nestrîns în volum sau nepublicat pe nicăieri din pricina cenzurii. Îl regăsim aici pe cititorul neobosit și pe comentatorul de texte literare (unele indigeste, deși n-o afirmă niciodată) de o infinită delicatețe sufletească, care nu scrie *la rece* comentariul. Mai întîi cum afirmam, alege ceea ce-i place sau ceea ce-l atrage, ori i se potrivește — așa cum un degustător rafinat gustă și apoi se oprește la vinul, la aroma și gustul care-i plac. Și apoi *se implică* în comentariu, fiindcă nu vrea și nu poate scrie altfel. N. Steinhardt, cititorul, e dublat de un prozator și de un mare iubitor al valorilor morale, (nu doar estetice), brodînd pe marginea unei cărți, oprindu-se la scînteia ce se află ascunsă în text și care-i va declanșa înflăcărarea — adică opinia. El învie și completează, uneori, personaje, reface, în stilul său, atmosfera unei cărți, se oprește asupra unei stări de spirit, se minunează, se bucură ori se mînie, mai exact, se întristează de o stare de fapt sau de inimă descoperite într-o carte, într-un poem, într-o pagină. Se implică, dar o face cu o finețe rară și, nu trebuie uitat, cu multă bunătate.

De ce *Monologul polifonic*? Monolog, fiindcă personalitatea care domină este a intelectualului iubitor de literatură, de frumos și de oameni, polifonia fiind dată de modalitatea de exprimare, atît de diversă, a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acelor „voci" ascultate cu răbdare, cu înțelegere și, nu o dată, cu generozitate de N. Steinhardt. El privește, de pildă, cu amuzament, cu îngăduință jocurile unui poet tînăr, care, de fapt, caută să-și acopere, prin năstrușnicii de cuvinte sau „cumpănite bizarerii", tilcuri amare: „Contactul cu frumusețea, cu strălucirea cu absolutul: cărarea ce duce la inaccesibilul castel kafkian [...] iată singura noblețe la îndemîna omului (tînăr, bătrîn) pe o planetă unde totul nu-i decît dibuire, violență, incertitudine și eventual apel (disprețuitor, echivoc) la ceea ce nu ne pricepem a numi altfel decît ridicul, pleonastic kitsch — artele frumoase." N. Steinhardt se bucură, pe bună dreptate, de faptul că bunul său prieten, poetul și actorul Emil Botta, „vrednic de iubire", a preocupat pe doi dintre foarte talentații critici tineri (Doina Uricariu și Radu Călin Cristea), scriind fiecare cîte o carte despre mult controversata personalitate a poetului-actor: „Bine, foarte bine venite sînt cele două excelente (adjectiv convențional căruia sper că cititorul va consimți a da subînțeleasa tonalitate) volume care-l fac îndeaproape cunoscut pe E[mil] B[otta] cel vrednic de iubire, căci — e mult de cînd s-a spus așa — cum să iubești pe cineva dacă nu-l cunoști? Și cum să-l cunoști dacă nu-l iubești?"

Desprind dintr-o cronică la *Poeziile lui Adrian Popescu*, despre care N. Steinhardt nu se sfiește a mărturisi că-i este foarte aproape de suflet: „La dreptul vorbind și-n înțelesul cel mai riguros al cuvîntului, orice volum de poezii este un univers. În imensitatea aceasta făurită pentru a seduce, comentatorii circulă fiecare pe orbita corespunzătoare temperamentului său. Mă voi opri deci și eu la acele versuri din *O milă sălbatică* de Adrian Popescu (C.R. 1983) — volum antologic — *care stau în rezonanță cu presupunerile, slăbiciunile și fanteziile sinei mele* poate greșesc, poate sînt altele mai semnificative pentru înțelegerea întregului, mai desăvîrșite; nu am încotro, *nu pot da ascultare decît chemărilor cu posibil răsunet în particularitățile ființei mele spirituale*". (subl. n.)

N. Steinhardt nu exprimă pur și simplu opinii, ci, stimulat de lecturi, printr-un fel de magie, greu de sesizat la prima vedere, stabilește asociații (aparent bizare), prinde conexiuni anevoie sesizabile altunde în alt context și, din nou, se exprimă pe sine, omul de cultură și de bunsimț aparținînd unei generații strălucite de literați români, care totdeauna au văzut *frumosul* ca expresie a valorilor morale. De pildă, pare cel puțin un paradox să afirmi că eroismul românesc ar fi „*în esență, defensiv*". Și, totuși, în eseul *Inteligență lucidă și nebunie sfîntă* N. Steinhardt dovedește cu argumentele istoriei acest fapt, anume că numai acea „sfîntă nebunie", adică eroismul, a dus, în vremea primului război mondial, țara noastră la victorie. Reface atmosfera de extremă strîmtorare a țării în vremea ocupației germane (e vorba de anii 1916—1918) cînd țara era strînsă ca-ntr-o menghină de cuceritorul neamț și de „aliații" care o vor părăsi curînd (Rusia). Cîțiva bărbați „lucizi" (Marghiloman și Stere) erau gata să închine țara cuceritorilor, gîndind că alternativă nu există. „A rezista, ca atare, devine o absurditate, o nefastă încăpățînare, o trufie plătită cu suferința celor mulți". „Și totuși — continuă Steinhardt — împotriva lucidității, a probabilităților, a perspectivelor, a realității, a simțului comun, a rațiunii sănătoase, — perechea regală, Ionel Brătianu, Take Ionescu și toți cei de la Iași nu trag consecințele, nu se supun deș invocatei situații de fapt, nu iau aminte la ce se petrece aievea: stăruie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în a crede, a nădăjdui, a visa adică : se bizuie (neclintit) pe o armată în mare măsură fantomatică, pe un popor pus la teribil de grele încercări și sfidează fără șovăire inteligența lucidă și concreteţea lucrurilor".

Această rezistență a României în primul război mondial, din care ţara a ieșit învingătoare, N. Steinhardt, numind-o „sfînta nebunie", o consideră necesară în vremuri excepționale : „De aceea, continuă autorul, unele încercări de reabilitare a lui Stere sau Marghiloman sînt legitime cît privește inteligența, agerimea diplomatică și buna lor credinţă. Dar o *egalizare* a lor cu Ferdinand, Maria, Brătianu, Take Ionescu, Averescu, Prezan, Eremia Grigorescu, Ecaterina Teodoroiu și cu masele de mămăligari care au luptat (desculţi, mulţi dintre ei) ca proștii și avînd ca armă baioneta, vădește o naivitate, o superficialitate, o grabă de neașteptat la spiritele avizate. Săvîrșesc o eroare patentă așezînd în paralel două mentalităţi între care distanța — hăul — e atît de mare încît creează lumi diferite".

Asociaţii bizare? Nicidecum ! „Scandaloase"? — cum însuși se exprimă? Deloc ! N. Steinhardt dovedește, pornind de la o formulare a lui Vladimir Streinu, definitorie pentru substanța *Amintirilor din copilărie*, că această scriere a lui Ion Creangă este înrudită spiritual (și nu numai) cu *Documentele postume ale clubului Pickwick* ale lui Dickens și cu... literatura lui Marcel Proust : „*Amintirile* nu sunt și ele decît tot *o căutare a unui timp pierdut*, o strădanie de reinnoire a epocii Nevinovăţiei, Neirosirii și Netulburării". Subliniind faptul că între condiţia socială a eroului lui Creangă și „rafinatul copil de pe Cimpiile Elizee" este o deosebire de necontestat, N. Steinhardt observă că „unul și același e punctul de sprijin al celor două opere care se interferează ca două identice *refugii* în trecut, două operaţiuni de *izbăvire* întru căutarea și refacerea începutului, a perioadei dinainte de consumare a roadelor pomului purtător de bine și rău. Ca două reconstituiri ale unor paradisuri pierdute ce rivnesc a fi reînviate".

Respingînd dogmatismul și metodele „catihetic-scolastice", N. Steinhardt era — o dovedesc toate paginile scrise de el — o figură deschisă dialogului, acceptării opiniei cinstite, dezbaterii oneste pe tema mereu reluată a libertăţii individului, a curajului și a fricii, a viciilor istoriei, a eternelor valori morale, a iubirii pe care se sprijină trecătoarea existenţă umană.

Fie că scrie eseu, recenzie de carte, impresii de călătorie sau evocă mari figuri de altădată ale culturii române (sînt, în această carte, evocări de neuitat ale lui Nae Ionescu, profesorul și filosoful, Istrate Micescu, Mircea Eliade, E. Lovinescu, L. Blaga, Vasile Băncilă etc.), N. Steinhardt nu contenește și nu ostenește a vorbi despre puterea cuvîntului în care credea — dar nu numai despre puterea lui benefică, ci stăruind atît cît trebuie și asupra acelei „forţe rele" a cuvîntului de care s-a folosit totalitarismul, pe care s-au clădit teroarea, înfricoșarea, spaima. Ca un leit-motiv al acestei cărţi — care nu e deloc un monolog, ci, dimpotrivă, o invitaţie la cugetare profundă, la discuţie și la gîndirea eliberată de dogmatisme pernicioase sau de prejudecăţi — există mereu evocată relaţia curaj-frică, libertate sau moarte, fiindcă : „... *taina libertăţii nu-i alta decît curajul de a înfrunta moartea*".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Există, printre altele, un eseu intitulat *Suflet de rob (sau Taina libertății)*, care ar trebui citat în întregime pentru actualitatea lui fierbinte. Aici, N. Steinhardt își exprimă răspicat dezaprobarea, refuzul față de starea de sclavie la care îndeamnă unele pretins înțelepte atitudini („capul ce se pleacă, sabia nu-l taie"): „Se poate ca expresia « suflet de rob » să pară oarecum melodramatică și să li se înfățișeze unora legată de « idealism ». Aprehensiunile acestea sînt fățarnice, temerile acestea țintesc să discrediteze un adevăr absolut: a ceda șantajului ori a neguțători compromisuri cu el e totuna cu pregătirea bilanțului unde în debit va figura pierderea totală a libertății poporului sau omului care nu au vrut să reziste și să grăiască răspicat: nu!".

Și te întrebi, citind această carte: cum de-au încăput, Doamne, în fragila alcătuire umană a lui N. Steinhardt, cel subțire și plăpînd, atîta forță și tărie spirituală?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ROMANTISMUL ROMÂNESC ȘI LITERATURA DE TIP BIEDERMEIER

Mircea Anghelescu

Apariția primului volum din *Istoria critică a literaturii române* a lui N. Manolescu, la sfîrșitul anului 1990, e departe de a fi trecut neobservată; numeroase recenzii și cronici au subliniat cu promptitudine calitățile cărții, stăruind mai ales asupra viziunii noi și a subtilității analizelor unor opere sau unor autori. Noutatea cea mai semnificativă și meritul principal al istoriei lui N. Manolescu trebuie însă căutate, după părerea noastră, în ceea ce depășește fragmentul, autorul sau opera izolată de fluxul istoric în care se manifestă. Dincolo de acuitatea instrumentului analitic, de cantitatea uriașă a informației pe care autorul a parcurs-o și verificat-o cu meticulozitate, de lectura proaspătă, participativă, a întregului corpus de texte pe care le discută, calități care confirmă statutul privilegiat al criticului în cadrul generației sale, cartea lui N. Manolescu este prima istorie literară de după aceea a lui G. Călinescu, de acum o jumătate de secol (și într-un fel chiar prima din întregul lanț al istoriilor literaturii noastre), care dă o importanță atît de mare structurii de ansamblu, coerenței criteriilor, perspectivei teoretice în care este așezat și examinat întregul corp al literaturii române, de la începuturile sale pînă la zi, pentru a nu fi doar prezentat, ci și luminat, explicat în curgerea sa neîntreruptă și sinuoasă, și aceasta prin raportarea la conceptele politice, culturale, ideologice, literare, nu — cum se face de obicei — printr-o simplă determinare cauzativ-istorică, de ordin evenimențial. Discutînd condiția specifică a literaturii române, autorul e adus implicit la discuția istoriei literare în general și soluțiile sale, întotdeauna interesante și plauzibile, ridică chestiuni de principiu, care depășesc aplicația lor directă la materialul dat. A discuta aceste probleme înseamnă deci mai mult decît a discuta cartea în sine, cu folosul relativ pe care l-ar putea trage de aici cititorul sau, eventual, chiar autorul în vederea viitoarelor sale volume, înseamnă a invita la o regîndire a unor structuri și concepte uzuale în istoria literaturii noastre, cu care fiecare generație e datoare față de ea însăși.

Una dintre cele mai interesante probleme pe care le ridică acest prim volum din *Istoria critică* a lui N. Manolescu este cea privitoare la analiza, definirea și încadrarea romantismului românesc într-o perspectivă europeană coerentă, zadarnic căutată de generațiile de predecesori în comparația directă cu manifestările curentului în Apus și mai ales cu romantismul francez. În mare, N. Manolescu adoptă punctul de vedere și argumentele lui V. Nemoianu din relativ recenta sa carte *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier* (Harvard Univ. Press, 1984), care vede în literaturile est-europene de după

RITL, XL, 1992, nr. 1–2, p. 95–100, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

epoca napoleoniană un romantism întîrziat, similar în linii generale cu al doilea romantism vest-european, cel „îmblînzit", al stilului și epocii *Biedermeier*. Această situație — zice autorul — e de fapt comună mai tuturor literaturilor europene, nu doar celor din Est, pentru că numai literatura engleză și, parțial, cea germană și franceză pot desfășura o succesiune ordonată și completă a epocilor literare standard în secolele XVIII și XIX, respectiv luminismul raționalist, preromantismul, romantismul „înalt" și al doilea romantism, epigonic și acomodant, adică *Biedermeier*. Și romantismul italian sau spaniol sînt mai degrabă acomodante, eclectice, lipsite de marile țipete și utopismul revoluționar care caracterizează primul romantism; așa e romantismul lui Leopardi, a cărui poetică din *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e în multe privințe analoagă celei *Biedermeier* (p. 37), așa Manzoni sau Pellico și Berchet, editorii principalei reviste romantice italiene (semnificativ numită *Il Conciliatore*), așa și costumbrismul spaniol, care atrage atenția asupra culorii locale și particularităților etnografice într-un discurs de tip eseistic, amestecînd erudiția, ironia, fantezia și aspirația către perfecțiune stilistică. Spre deosebire de prima perioadă romantică *(High Romanticism)*, care e caracterizată printr-un model uman expansionist, printr-un ideal organicist, vizînd refacerea unității pierdute a omului, societății și naturii, cu un program revoluționar, messianic și universalist, romantismul de tip *Biedermeier* e conștient de imposibilitatea atingerii acestor scopuri și își propune aducerea lor la dimensiunile realității și puterilor umane, el „îmblînzește" idealurile supraomenești, eroice, ale predecesorilor, pe care nu le neagă, ci le adaptează și, în acest fel, le diversifică (Nemoianu, p. 24). Cum vedem, n-ar mai fi deci vorba doar de o proiecție mic-burgheză, obtuză și limitativă, a idealurilor romantice, cum părea să conchidă discuția despre *Biedermeier* care a înflorit prin anii treizeci, mai ales între specialiștii germani, ci de o „acomodare" a lor în condițiile istorice și geografice specifice, de o dizolvare a lor în real, ceea ce înseamnă și o conștientizare a limitelor acestora, cu inevitabila lor consecință; ironia melancolică și grotescul.

Aceste trăsături foarte generale, pe care V. Nemoianu le discută oarecum istoric, în succesiunea cristalizării lor în lucrările — multe celebre — ale unor Pongs, Kluckhohn, Bietak, Greiner, Sengle, Böhmer ș.a., sînt în chip firesc sintetizate de N. Manolescu și ordonate într-o viziune care are darul de a fi mai simplă și mai aplicată la literatura care ne interesează (V. Nemoianu discută doar tangențial problema romantismului românesc și este foarte prudent cînd trebuie să caracterizeze vreun scriitor român ca aparținînd romantismului *Biedermeier*) și în același timp mai personală, pentru că el extinde caracteristicile acestei literaturi *Biedermeier* și deci limitele de aplicare ale conceptului. E adevărat că volumul pe care îl discutăm aici, tangențial, cuprinde doar prima parte a marelui capitol dedicat romantismului românesc, adică introducerea ideologică (cu cele trei subdiviziuni ale sale: *Cele două romantisme*, *Ideile sociale, istorice și politice* și *Doctrina literară*) și partea dedicată prozei, poezia și teatrul (cu excepția producției acelor autori considerați în primul rînd prozatori, C. Negruzzi, Hasdeu etc.) urmînd să fie cuprinse în volumul al doilea, și astfel discuția sa este lipsită de aplicațiile asupra unora dintre scriitorii cei mai susceptibili să fie încadrați în tipul *Bieder-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

meier, în primul rînd Alecsandri, dar discuția conceptului de romantism *Biedermeier*, pe care ne propunem doar să o relansăm aici, poate pleca foarte bine și numai de la elementele cuprinse în acest capitol incomplet.

Față de trăsăturile cunoscute ale stilului sau epocii *Biedermeier* — asupra cărora nu ne putem opri aici — N. Manolescu adaugă încă o serie de caracteristici care îi permit să cuprindă în limitele astfel lărgite cea mai mare parte a literaturii romantice române dinaintea revoluției de la 1848. El susține astfel, în mai multe locuri din capitolul respectiv, existența unei componente sociale explicite a tipologiei *Biedermeier*, ale cărei elemente se întind de la militantism și opțiunea pentru arta angajată social la ideea evolutivă care ar constitui, de fapt, substanța ideologică a curentului moderat manifestat înainte de și în timpul revoluției de la 1848. Între caracteristicile romantismului de tip *Biedermeier*, pe care le prezintă după lucrarea lui Fr. Sengle *(Biedermeierzeit : Deutsche Literatur im Spannung zwischen Restauration und Revolution*, 1971—1980), apar și unele mai puțin obișnuite : „înclinație spre moralitate, valori domestice, intimism, idilism, pasiuni temperate, confort spiritual, *socialitate, militantism* (subl. ns.), conservatorism, ironie și resemnare" (p. 169), iar înflăcărатul articol despre *Poezie* al lui Bolliac, din 1846, ar ilustra și el curentul : „O altă componentă a ideologiei literare *B.R.* este mesajul social al artei. Ea se vede cu ochiul liber la Bolliac" (p. 185), și afirmația este sprijinită printr-un citat din articolul menționat, care va fi preluat și ca prefață a ediției din 1847, unde se cerea poeziei „să fie numai filosofică, socială, umană și politică" (p. 186). Cu toate acestea, „un tipic *B.R.*" este identificat și în tendințele grupului „moderat, tradiționalist și critic" al revoluționarilor de la 1848, reprezentat prin Negruzzi și Kogălniceanu (p. 175), ultimul fiind și autorul mai mult decît probabil al broșurii programatice *Dorințele partidei naționale din Moldova*, dar și prin N. Bălcescu, citat undeva pentru „romantismul său moderat" (p. 178).

Argumentele invocate de N. Manolescu nu mi se par, aici, suficiente. Nu-mi este accesibilă lucrarea lui Fr. Sengle, la care se referă autorul, dar după prezentarea lui Nemoianu — pe care o parafrazează în parte și Manolescu — componenta socială a acestei literaturi nu există, sau e doar prezentă în aspirații vagi cu caracter reformist, mai degrabă dilatorii decît revoluționare : „Nevoia de a căuta un refugiu în tihna căminului și a inimii, a grădinii și a familiei, urmează în chip natural (sentimentului de insecuritate produs de marile răsturnări ale revoluției, evocate mai înainte — n.n.) și dorința de a proclama o reformă liniștitoare a structurilor sociale și naționale este în același timp evazionistă și eliberatoare de anxietate" (p. 6). Invocarea textului respectiv din Bolliac în sprijinul unor aspirații evazioniste liniștitoare, adică de tip *Biedermeier*, nu este potrivită, căci fragmentului citat de Manolescu îi urmează multe altele care îl îndreptățesc pe Ov. Papadima să considere articolul în cauză drept „programul stîngii celei mai avansate" din acel moment[1]. Într-adevăr, Bolliac pledează aici pentru un rol militant, activ, al poeziei, care să cuprindă toate formele sale de manifestare și toate aspectele vieții sociale, contrazicînd între altele și renunțarea la

[1] Ovidiu Papadima, *Cezar Bolliac*, București, 1966, p. 236.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

visul de întreg de totalitate care fusese caracteristic primului romantism, cel înalt *(H.R.)*: „Este timpul ca poezia să se ocupe, să puie în mișcare *toate* resorturile sale la o prefacere *întreagă*, la o reformă *totală* de conștiință: schimbarea *tutulor* ideilor ce a avut pînă acum și are astăzi omul despre lume" (sublinierile ne aparțin). Și mai departe: „să dea libertate amorului", „să facă staturile libere și proprietatea comună a populilor", „să înceteze privilegiurile castelor de trîntori, paraziți și privilegiați" ș.a., idei revoluționare, unele de-a dreptul „comuniste", care s-ar putea cu greu încadra în intimismul, idilismul și pasiunile temperate invocate în paragraful din *Istoria critică a literaturii române* care rezumă ideile lui Sengle. Reformism social în forme *Biedermeier* vom găsi mai degrabă la Gr. Alexandrescu, care e un visător, un „melioriști" (termenul e al lui Lovinescu) fără acțiune, opus demonului agitat al lui Bolliac, și faptul că el îl urmează uneori pe Béranger ne întărește prezumția, căci poetul francez este revendicat și de alți cercetători ai curentului, care văd la el „le double caractère de l'époque, les germes de la révolution de février et l'esprit de résignation bourgeois" [2].

Desigur, principala trăsătură a romantismului *Biedermeier*, cel puțin la origine, pare să fie cultivarea unui intimism comod, în care toate sentimentele romantice sînt edulcorate — ca să nu zicem emasculate — și în acest cadru este cultivată o poezie a spațiilor familiare, a grădinii, florilor și peisajului civilizat de mîna omului; această poezie există și în literatura noastră și ea este contemporană cu cea a lui Bolliac și Alexandrescu, dar este ilustrată, ca și în cea germană, de autori de mîna a doua sau a treia, de poeți în versuri sau în proză care exaltă florile, *Toporașul* (M. Cuciuran), *Crinul* (D. Gusti), *Trandafirul* (Tincu-Velia) sau floarea în general (Gusti, *La o floricică*, P. Vasici, *Floricica*, Iancu Văcărescu, *Floarea*), uneori ca simbol al vieții care se naște, al copilului ca binecuvîntare a cuplului, deci în sfera familiei (Gusti, *Dă-mi astă floare*!), sau natura în haine de primăvară simbolizînd renașterea ciclică a vieții, dar într-un diapazon minor, subliniat de abundența de diminutive (Munuleanu, *Primăvara;* Gh. Săulescu, *Primăvara;* D. Ralet, *O primăvară ca toate;* Șt. Stoica, *Preludia primăverii* etc.), Dacă ar trebui însă să urmărim ideea socială, de care era vorba în poezia lui Bolliac sau Alexandrescu, vom fi aduși la constatarea că primul romantic de tip *Biedermeier* din literatura noastră este Dinicu Golescu, admirator al civilizației vieneze, al grădinilor în care publicul nobil și cel burghez se amestecă într-o bună dispoziție comună, admirînd aranjamentele horticole sau bînd bere la numeroasele „lostării" învecinate (apropiere caracteristică pentru spiritul *Biedermeier*), și al educației morale practice din societate, probabil el însuși prototip al acelui boier care ar fi preferat să fie grădinar la Schönbrunn decît ban în Țara Românească! Contemporan cu al doilea val al romantismului european, cu romantismul *Biedermeier*, cu ale cărui trăsături se întîlnește mai mult decît într-o privință, Golescu a fost însă revendicat de istoriografia literară tradițională pentru prelungirile iluminismului clasic, o dată cu Poteca, Stanciu Căpățineanu, Pleșoianu și alți moraliști care preferă prelucrările de tip Marmontel originalului

[2] Béla Zolnai, *Le style „Biedermeier" dans la littérature française*, în *Acta litterarum ac Scientiarum reg. Universitatis Hung*, VII, 1935, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

voltairian, în vogă la sfîrșitul secolului precedent. V. Nemoianu a arătat, în trecere, că între preromantismul cu conținut ideologic iluminist și romantismul *Biedermeier* există o relație, fie și parțială, de preluare, de continuitate, orientată împotriva exagerărilor primului romantism (p. 34); Biedermeierul este deci, în chip necesar, o reacție la idealurile romantismului „înalt", și a-l exclude pe acesta din lanțul ipotetic al formelor literare înseamnă a exclude și corelativul său, romantismul *Biedermeier*, care nu-și mai găsește astfel obiectul. Faptul că aceste manifestări se produc — ca și alte procese literare în epocă — aproximativ în același timp nu trebuie să ne ducă la ignorarea specificului lor, și putem accepta un *Biedermeier* în mica poezie intimistă citată sau în aceea, puțin mai tîrzie, a lui Alecsandri, numai dacă acceptăm măcar în principiu un „High Romanticism" în latura byroniană a poeziei lui Heliade, Bolliac, Rosetti sau chiar Alexandrescu.

Promițătoare pare și încercarea de a încadra proza românească din perioada romantică — marcată încă de la începuturile sale de stilul conversațional, de memorialistică, perspectivă blajin ironică sau melancolică cu umor — în modelul prozei *Biedermeier*, după exemplul lui V. Nemoianu, prin intermediul comparației cu proza costumbristă spaniolă. Pentru V. Nemoianu, „cea mai semnificativă manifestare a Biedermeierului spaniol rămîne așa-numitul costumbrism, orientarea către portretul viu, bine centrat, al realităților și obiceiurilor locale, tipuri umane sau mode... Momente pitorești, intenții satirice și sensibilități tradiționale, toate sînt adaptate în procedeul conversației... Acest eseism a fost practicat de Hunt și Lamb în Anglia, de M. Kogălniceanu și Alex. Odobescu în România, de Garay János în Ungaria, și poate fi întîlnit și în literaturile rusă, germană sau franceză" (p. 38). Acceptînd principiul, nu putem totuși să nu introducem și distincțiile necesare: istoric, trebuie să avem în vedere și originea (sau una din origini) a costumbrismului în proza picarescă a secolelor precedente, ceea ce justifică mișcarea de avansare-recul, de pendulare a tendințelor literare care se succed, fiecare respingînd-o pe cea precedentă și revendicîndu-se de la cea anterioară acesteia; tipologic, trebuie să observăm că așa-numitul costumbrism acoperă în mare parte fiziologiile răspîndite în toată literatura Europei de la începutul secolului al XIX-lea, inclusiv la noi. Dar, localistă și ironică, fiziologia noastră nu este în totalitate antiromantică (fiziologiile lui Heliade sînt mai degrabă romantice) și nici una din ele nu are rădăcini folclorice. Textele care repun în valoare bogăția literaturii și spiritului popular la noi, la Alecsandri sau Alecu Russo, sînt sentimentaliste și mai degrabă romantice, nutrite dintr-o memorialistică afectivă, de nuanță paseistă. De asemenea, antiromantismul unor fiziologii nu poate fi încadrat prin acest simplu fapt în *Biedermeier*. Reacția antiromantică însoțește tot timpul romantismul și parodiile figurilor acuzat romantice sînt contemporane cu modelele lor; Mr. Flosky, filosoful abscons din *Nightmare Abbey* a lui Th. L. Peacock, e contemporan cu eroii lui Byron, iar Dr. Teufelsdrock al lui Carlyle e din 1837. De o proză *Biedermeier* se poate vorbi, cred, abia după conștientizarea reacției antiromantice, de tipul celei rudimentar ilustrate și de Mumuleanu la noi, care critica lectura romanelor „ce smintesc" pe cititor. În acest fel, un text ca *Flora română* a lui Negruzzi, de delicată inspirație horticolă (considerat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de N. Manolescu „în cel mai înalt grad ilustrativ pentru romantismul *Biedermeier* al autorului", p. 206), nu poate fi utilizat ca justificare pentru întreaga lui proză, căci el e tardiv, datînd din ultimii ani de viață. Proza *Biedermeier* românească, pe care o putem plasa abia după 1848, ca și poezia și teatrul de același tip, își poate găsi rădăcinile în atitudinea antiromantică a fiziologiilor din jurul anilor 1840, dar și în adaptările contemporane ale lui Pleșoianu și ale altora după von Schmid, Zschokke sau Campe; abia cînd cele două surse se vor întîlni pe un teren comun, în proza foiletonistică a lui Bujoreanu sau V. A. Urechea să zicem, putem vorbi de o proză *Biedermeier* în literatura română, cu idealuri romantice circumscrise universului mărunt al eroilor și folosind procedeele monografismului istoric și geografic, inclusiv cele ale prozei foiletonistice de senzație. Literatura *Biedermeier* este în sine o literatură epigonică, o replică micșorată la ambițiile nemăsurate ale generației precedente și nu trebuie căutați cu orice preț autori de primă mărime care s-o ilustreze; uneori ei există (Alecsandri în teatru), dar — cum se întîmplă atît de des în literatura noastră — marii autori pot fi încadrați doar parțial în limitele unui curent sau unei tendințe literare precis definite.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VIAȚA IDEII DE LITERATURĂ

Monica Spiridon

Adrian Marino este înzestrat cu darul aparte de a „vedea" idei, calitate rarisimă, pe care a știut, ca puțini alții, s-o facă să *rodească*. Planul abstracțiilor e socotit, de cei mai mulți, o zonă stearpă. În cazul aparte al lui Adrian Marino, o sintagmă ca *„fertilitatea abstracțiunilor"* reprezintă un fost oximoron convertit la statutul exemplar de tautologie. În *Hermeneutica ideii de literatură* (Ed. Dacia, Cluj, 1987) și, recent, în *Biografia ideii de literatură* (Ed. Dacia, Cluj, 1991) — părți ale aceluiași proiect ambițios și integrator —, autorul demonstrează în mod spectaculos cum se pot scoate idei din factologia cea mai aridă.

Vreau să spun cu asta că, pe o bază empirică pe cît de amplă pe atît de solidă, se înalță, etaj după etaj, un edificiu speculativ. (Risc acest din urmă epitet, cu conștiința că autorului — care, din rațiuni mai mult polemice, se înfățișează învești mîntat într-o armură antispeculativă și antiretorică menite a descuraja „lăutărismul" teoretic — s-ar putea să-i displacă).

Cele două cărți se completează reciproc, cea de-a doua fiind o proiecție istorică a grilei conceptuale și a postulatelor metodologice sistematizate în prima. Mă grăbesc, de aceea, să le reamintesc.

Mai întîi, fundamentul inductiv al întregii întreprinderi. Hermeneutica etimologică brevetată de Adrian Marino practică lectura-excavație a unui corpus uriaș de texte tinzînd, cel puțin în principiu, spre o epuizare a surselor. (Ceea ce, între paranteze fie spus, rămîne, practic, imposibil, decupajul autorului fiind esențial și, la urma urmelor, indispensabil). Ce fel de texte scormonește, în orizonturi spațiale și temporale ample, truditorul angajat într-un atît de anevoios „minerit semantic"? În *Hermeneutica ideii de literatură*, autorul se pronunță răspicat în favoarea disocierii tranșante între corpusul literar propriu-zis și, respectiv, cel al scrierilor *meta-literare*, acestea din urmă fiind singurul mediu propice unde germinează, se dezvoltă, se maturizează și, parțial, se perimează ideologia literară. În cea de-a doua carte, lucrurile nu stau altfel, Adrian Marino reafirmîndu-și opțiunea de a se plasa „mereu, în zona marilor idei tradiționale și a clișeelor cultural fundamentale". Este vorba despre un etern eminamente plat, unde nu contează denivelarea valorică și unde marginalii, excentricii, autorii uitați prin unghere obscure sînt puși pe picior de egalitate cu autoritățile, cu celebritățile epocii, în măsura în care toți au *relevanță simptomatică*.

Al doilea lucru esențial ce trebuie spus privește modul în care Adrian Marino utilizează *invariantele teoretice* (putem să le spunem și universalii lexicale) dobîndite prin forajul filologic adînc. În primul volum, virtualitățile semantice ale ideii de literatură erau asociate într-un model construit după un principiu polar. Mai precis, totalitatea sensurilor latente ale literaturii era ordonată într-o matrice unică, prin intermediul unei grile tipologice creatoare de tensiuni bipolare: scris și oral, sacru și profan, specific

RITL., XL, 1992, nr. 1—2, p. 101—106, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și heteronom sînt numai cîteva dintre antinomiile întemeietoare ale cîmpului semantic literar. În *Biografia ideii de literatură*, macheta conceptuală rămîne aceeași, suferind însă o *proiecție pe verticala istorică*. Consecințele sînt demne de toată atenția. Calmul plat al sensurilor se tulbură brusc; matricea acronă se denivelează, dînd naștere unei *dinamici semantice*. Anumite accepții le surclasează pe altele, pentru răstimpuri relativ limitate, urmînd, la rîndul lor, să fie învinse și eliminate din scenă. Vîrstele ideii de literatură sînt, practic, tot atîtea configurații particulare, în interiorul cărora diversele sensuri sînt angrenate în raporturi de forță inconfundabile.

În sfîrșit, se mai cuvine enunțat postulatul pe care se sprijină demonstrațiile lui Adrian Marino în toate articulațiile lor: e vorba de *primatul literei*.

Iată mai întîi un citat semnificativ:

„Ori de cîte ori, indiferent de context sau de moment istoric, putem extrage dintr-o propoziție despre literatură ideea de *literă*, această *literă* este unitatea de bază a ideii de literatură. Pentru a da o primă indicație, sensurile originare, de bază ale ideii de literatură (orală, scrisă, sacră, profană, gramatică, enciclopedie, artă liberală, studii umaniste, literele bune, pînă la literele frumoase, literatură poetică, arta literară și celelalte) reprezintă tot atîtea *unit ideas* sau literograme elementare și constitutive ale ideii de literatură".

Cu alte cuvinte, *litera* reprezintă totdeauna *pivotul* diverselor configurații istorice particulare care dau sensul literaturii. În jurul ei, gravitează sensurile întemeietoare ale ideii de literatură, pe care Adrian Marino le concepe, cum am mai spus, drept *date ab initio*, virtual coexistente și, mai ales, recurente. De aici decurge preeminența, afirmată neted de Adrian Marino, a *literalității* asupra *literarității*. De aici și statutul de produs „integral al scrisului" ce se atribuie literaturii. În fine, tot cu pornire de la această premisă, se cuvine înțeles și interpretat rolul capital jucat de cultură în acest cîmp etimologic primar. Pe fiecare palier istoric al destinului ideii de literatură, autorul cărții exhibă noi argumente lexicografice, în beneficiul *vocației culturale originare* a ariei de semnificații acoperite de *literatura scrisă*. Citez absolut la întîmplare. Fragmentul se referă la perioada renașterii, dar, cu minime modificări, ar fi putut să figureze oriunde în carte:

„Fundalul acestor *litere* este, în mod inevitabil, ideea de *cultură*. Ea domină și modelează toate definițiile literaturii din această perioadă, așa cum a făcut-o de altfel, în antichitate și în evul mediu. Dar cu un elan și cu o vocație educativă și intelectuală mult mai mare și entuziastă. A vorbi de «redescoperirea» *literelor* este deci prea puțin. Ele sînt acum înțelese, definite și elogiate drept conceptul central al întregului efort de cunoaștere și creație al omului și epocii sale. Literatura se recunoaște ca fiind, în primul rînd și în mod esențial, un act de cultură. Reîntîlnim, deci, din nou, omologia *literatură = cultură*, axul central al biografiei ideii de literatură".

Produs esențial și fundamental al culturii scrise, literatura — în viziunea lui Adrian Marino — are, la fiecare etaj istoric în parte al „biografiei" sale, o identitate *relațional-comparativă*, în limitele unui joc specific între *text* și *context*. Ceea ce vrea să însemne că autorul cărții în discuție

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

situează, de fiecare dată, literatura în *orizontul cultural contemporan*, subliniindu-i proximitățile.

„Un raport *sus/jos* variabil poate fi deci surprins în toate contextele, în legătură cu toate înțelesurile literaturii. Criteriile ierarhizării sînt date de: instituția literară (cu totalitatea definițiilor sale, care fac autoritate, propagate prin școli, manuale, dicționare etc.), exigențele ideologico-sociale ale epocii, fenomenele de imitație și modă, programele literare, inițiativele și soluțiile personale etc.".

Deși lucrarea nu este încheiată — primul volum apărut recent se oprește la clasicism și baroc — o serie de note definitorii ale „proiectului" (cum îl numește Adrian Marino) pot fi clar întrezărite. Să urmărim, întîi, pe scurt, decupajul cronologic al lui Adrian Marino.

Antichitatea este perioada în care se anunță și parțial se stabilizează mai toate dimensiunile de bază ale machetei semantice cu care operează hermeneutul literaturii. De aici decurge pe de o parte, o anume „indeterminare" congenitală a ideii de literaturi, dar, pe de alta, și posibilitatea consecutivă a schematizării și a modelării ei. Fără ca încă să fi devenit explozive, o serie de tensiuni fondatoare — care vor zgudui periodic tectonica terminologică a literaturii — se fac simțite deja. Este, printre altele, cazul conflictului dintre poezie și literatură, reputat ca fiind relativ tîrziu și, mai ales, „modern". (Întreprinderea lui Adrian Marino are și această menire reconfortantă de a reda — prin perspectivare istorică — dimensiunea perenă a unor tendințe aureolate azi de șarmul irezistibil al noutății absolute.)

În *Hermeneutica ideii de literatură*, poeticitatea era definită mai curînd ca un factor destabilizator, turbulent, provocînd dezechilibre periodice ale organismului primar, literal-cultural. Plasată în perspectivă istorică, polaritatea poezie/literatură se dovedește responsabilă pentru *prima criză a domeniului*. În ideea de literatură și în sistemul ei închis, estetizarea — deci identificarea unei serii de calități „sensibile" — face poate prima breșă. „Pentru biografia ideii de literatură — conchide Adrian Marino — evenimentul este capital, deoarece instituie două tradiții semantice și terminologice net deosebite și tot mai divergente. De o parte, *literatura* își continuă cursul, cu tot ce reprezintă el pentru conservarea, transmiterea, organizarea și dezvoltarea culturii, cu toate implicațiile sale literare: repetiția, stereotipia, clișeele. De alta, *poezia*, cu tot ceea ce aduce ea ca spontaneitate, individualitate, noutate, lirism. Aceste două tendințe se vor concura și se vor suprapune în permanență pînă în epoca actuală. Dispută, de altfel, structurală și eternă, deci inevitabil nedecisă".

Ar mai fi de reținut, tot din această perioadă, ponderea literaturii în sistemul socio-cultural; prestigiul ei simbolic — rar atins mai tîrziu, în același grad — de valoare-pilot, pentru o mentalitate predominant umanistă și mizînd pe *paideia*.

După perioada predominant globalizantă și universalistă a antichității, evul mediu și, în prelungirea lui, renașterea, lucrează cu accepții mult mai diferențiate de literatură. Raporturile de forțe în interiorul configurațiilor conceptuale se schimbă constant, făcînd mai evidentă *dinamica sensurilor*. Polaritatea sacru/profan dobîndește, pentru o bună perioadă de timp, un rol de reper. Rațiunea explicativă se află în *contextul spiritual*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce investește *litera :* predominant *religios* în evul mediu, sau, dimpotrivă, laic, în decursul renașterii.

Pe fundalul unei recunoașteri dominante a „sacralității primordiale și substanțiale a literaturii", jocul sensurilor implicite și explicite duce, în perioada medievală, la conturarea ideii de „specific literar". Este perioada cînd se consolidează ireversibil vocația totalizantă a literaturii, în contextul unui ideal intelectual vizînd cunoașterea globală, exemplară. Și cînd domeniul își instaurează poate simbolul cel mai stabil și mai cuprinzător : *cartea.*

Printr-un subtil proces de *mise en abyme* cultural, în paralel, o *temă a cărții* universale devine recurentă și în texte. „O astfel de carte — subliniază Adrian Marino — include un imens potențial simbolic. Este pentru prima dată cînd ideea de carte (implicit de literatură) devine voit, programatic, intens polivalentă". Civilizația europeană a cărții, rezervînd un prestigiu cultural și social imens scris/cititului, își află rădăcinile aici.

Încă două fisuri interesante se produc sau se fac cu adevărat văzute acum, în matricea universaliilor literare.

Una este antinomia dintre normă și originalitate. O dublă presiune se exercită asupra literei scrise. Pe de o parte, obsesia invariabilității și a fidelității față de modelul exemplar, corect, pur etc. Pe de alta, ispita deviației personalizate de la canon, și *in nuce* chiar a unei amprente stilistice.

Cea de-a doua produce o denivelare cronologică, aflîndu-și debușeul în polaritatea *vechi/nou.* Prin breșa produsă de ea, conștiința istoricității pătrunde în cîmpul literelor, angrenîndu-l în mecanismul dialecticii actual/perimat și supunîndu-l mareelor periodice ale revizuirii valorilor.

În decursul renașterii, mișcarea pendulară între sacru și profan dă cîștig de cauză celei de-a doua alternative. În cadrele ample ale unui proces de laicizare spirituală și culturală, ideea de litere *profane* sau *seculare* dobîndește extensie. Printre atributele ce o colorează specific, cele de *umanist* și, respectiv, *liberal* (în accepții quasi-sinonime). Dar evenimentul cel mai demn de interes pe acest palier sînt denivelările multidirecționale — pe orizontală ca și pe verticală — survenite pe ternul latențelor.

Pe *verticală,* în orizont cronologic, continuă un proces început, cum am văzut, încă din epoca medievală. Dacă însă atunci „vechi" și „nou" semnificau mai curînd „anterior" și „posterior" creștinismului, renașterea face un pas în plus pe calea istoricizării. Se naște acum conștiința de epocă. „Istoria « literară » respectiv, istoria culturii, își constituie prima schemă operațională, iar literatura începe să fie gîndită în termeni evolutivi în cadrul unui proces istoric unitar".

În procesul general de eroziune a continuității și unității organice a literaturii, înregistrăm și diferențierile *orizontale,* urmărind criterii geografico-etnice și pornind de la realitatea numită „colectivitate lingvistică". Este momentul formării ideii de literatură *națională :* sfera conceptuală a literaturii capătă dimensiuni noi : tradiție, specific, istorie națională etc. În aceeași direcție, a *diviziunii continuum*-ului, se plasează și specializările tehnice, ținînd de procesul producerii textelor. Apar în scena culturală personaje noi : „poetul", „nuvelistul", „traducătorul" sau simplul „copist". Ca urmare a industrializării producției de carte, un alt criteriu de ierarhi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zare cu substrat economic) devine operant : la un pol, literatura comercială (rentabilă), la cel opus, literatura de elită.

În fine, în contextul general al clivajelor de tot felul produse în teritoriul literelor, dubletul major/minor ne semnalează existența unui proces incipient de canonizare — cu urmări spectaculoase pînă azi. Sistemul de recuperare pedagogică joacă un rol important în departajarea autorilor-model, în raport cu ceilalți. Este și un semn cert al sociabilizării și chiar al unei anumite instituționalizări a ideii de literatură în timpul renașterii.

Față de momentele anterioare, clasicismul și barocul nu aduc mișcări spectaculoase. Spiritul pasional ce animase anterior viața ideii se stinge. Cîmpul noțional al literaturii se „clasicizează" în toate accepțiile. Expresie fidelă a unei instituții culturale oficializate și laice, literatura se disciplinează, capătă demnitate administrativ-didactică. Este, deci, o vîrstă a stagnării și chiar a unei relative dogmatizări în domeniu.

Și totuși, conștiința culturală scindată a veacului al XVII-lea — neoclasic și baroc totodată — imprimă ideii de literatură o anumită duplicitate. Destinul ei se cere descifrat în două planuri paralele.

Într-unul dintre ele, se consolidează și oarecum se osifică sinonimia *literatură-cultură*. „S-ar zice că *literatura* nici nu mai poate fi gîndită în afara sferei culturale, unde a apărut, cu care se identifică total și pentru totdeauna" — constată Adrian Marino. Una dintre consecințele direct palpabile este normarea și tehnicizarea terminologiei literare, tendința sa de fixare în locuri comune și în formule *ne varietur*, ce dobîndesc un gir oficial. O alta, demnă de semnalat, este clarificarea conștiinței istorice de sine a literaturii". Literatura își schimbă conținutul istoric și ea „știe" acest lucru. Cu o nuanță importantă, care ține de specificul epocii : *literele* devin tot mai mult un obiect de cercetare istorică sistematică, de erudiție metodică și, în același timp, de paralele morfo-tipologice pe mari perioade istorice. În scenă intră un nou personaj : „specialistul", istoricul literar, bibliograful, eruditul etc., și — *verbi gratia* — „fenomenologul" și „morfologul" literaturilor greco-latine și moderne. Acești cercetători își vor pune amprenta pe întreaga dezvoltare a studiilor literare europene".

În cel de-al doilea plan de care vorbeam, se adîncește ruptura dintre *literatură* (cu toate atributele susmenționate) și *poezie* — aceasta din urmă ajungînd să polarizeze sensurile estetice ale întregului cîmp noțional. În plus, opoziția începe să fie *cotată valoric*, tinzînd să minimalizeze și să marginalizeze sensul „tare", cultural al literaturii. Ca o consecință a acestei degradări progresive, noțiunea de literatură își pierde o parte din sensuri, care vor fi treptat „racolate" de domeniul *poeticului*.

Cearta dintre *antici* și *moderni* dă conflictului un caracter exploziv. Este, de altfel, și contextul în care *conștiința diferenței* devine acută în cîmpul heteroclit al literaturii. Criza *noțiunii generice* de literatură — aflată azi în plină desfășurare — trebuie, înțeleasă și cu pornire de aici. Pe măsură ce se extinde și se diversifică, îmbogățindu-se cu noi atribute, confederația semantică a ideii de literatură (dacă putem să-i spunem așa) devine conștientă de propria-i precaritate. Este o problemă pe care întreprinderea lui Adrian Marino, concepută declarat într-o *perspectivă finalistă*, era inevitabil să și-o pună.

De altfel, autorul *Biografiei* ... s-a instalat de la bun început într-un teren minat, asumîndu-și, lucid, toate riscurile. Pentru teoriile literaturii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din secolul nostru, definirea noțiunii tacit acceptate de literatură este un subiect delicat. Fără a intra în detalii ce nu-și au aici locul, să precizăm că, în linii mari, chestiunea a polarizat opiniile. Ea opune pe adepții unui *esențialism* quasi-metafizic (personificat în zilele noastre de autoritatea pontificală a lui René Wellek) și, respectiv, pe partizanii unui punct de vedere mai curînd *funcționalist* și pragmatic, interesat de modul în care o cultură anume își definește și își „utilizează" diferitele categorii de texte. Soluția „nominalistă" originală pentru care s-a decis Adrian Marino taie nodul gordian al disputei, considerînd-o oțioasă și preferînd să cantoneze în alt plan de referință. Un plan unde chestiunea litigioasă a „adevărului" sau a „convenționalității" noțiunilor ce definesc literatura se pune între paranteze, în beneficiul *realității lor textuale.*

În *Hermeneutica ideii de literatură*, macheta semantică alcătuită de Adrian Marino consacra relații fundamentale, ocultate strategic, între text și context, subliniind legătura ombilicală a literaturii cu discursul intelectual al unei vremi. Perspectivînd istoric în acest al doilea panou al tripticului anunțat *(Hermeneutica . . ., Biografie . . ., Dicționarul . . .)*, autorul *redimensionează* ariile heteroclite ale domeniului (unele dintre ele supra-licitate în prezent), restabilind dinamica raporturilor lor originare. E de așteptat ca volumele următoare ale cărții să reveleze în întregime orientarea *finalistă* a demersului lui Adrian Marino, plasat inspirat sub semnul *biografiei.* Căci numai tiparul formal al *biografiei* reușește să ordoneze semnificativ momentele care compun „o viață" — fie și cea a literaturii — într-un veritabil *destin.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN CENTRUL NARATIVITĂȚII

Carmen-Maria Roșca

„Poate fi marele artist și vulgar carierist, lepră, trădător al altora și al propriei sale personalități? Un artist de mîna a doua își poate vinde conștiința și convingerile pentru bani, o funcție sau onoruri. Dar un mare artist nu are ce cumpăra, nici ce vinde, la el problema e strict lăuntrică, liniștea și fericirea și le poate făuri doar el [...] Infracțiunile spirituale (nu simplele infracțiuni de drept comun) pătrund în chip tainic în operă printr-un straniu efect al comunicării celor două idioame (natura omenească, natura artistică) și ajunge o cantitate infimă de spurcăciune pentru a strica iremediabil gustul întregului" *(N. Steinhardt)*.

Ne vom opri asupra unui aspect particular al receptării, care, într-o aproximare largă, ține de *competența lectorală*. Într-o lucrare relativ recentă, Paul Cornea definește această proprietate drept „totalizare a cunoștințelor necesare citirii și înțelegerii textelor, sinteză a trei feluri de competențe: comunicativă, literară (sau științifică) și culturală" [1]. Cea din urmă circumscrie mai bine domeniul nostru de căutare. Ea este definită enumerativ prin: corpusul rezumativ al cunoștințelor de bază din diverse domenii (însușit în școală) alături de tezaurul sapiențial al colectivității, de lista personalităților venerate, de ansamblul miturilor și simbolurilor, dar și de setul de evidențe al simțului comun caracteristic unei colectivități date. Întrucît noi cercetăm actul lecturii/receptării din perspectiva psihologiei dezvoltării, vom lărgi extensiunea conceptului adăugîndu-i experiența de cunoaștere socială care se acumulează și circulă în colectivitățile de copii și care este altfel și se structurează diferit în raport cu vîrsta. Autorul are în vedere și un al doilea aspect al competenței culturale, noi l-am numi *dinamic*: „aptitudinea de a integra și ierarhiza cunoștințele, de a le folosi în mod productiv". Este un mod implicit de a releva existența structurilor operaționale ale cititorului, complementara cunoștințelor.

În aceeași lucrare se definește *negocierea sensului* drept „actul fundamental al comprehensiunii" prin care cititorul „își acomodează codurile și cunoștințele specificității textului, producînd continuu inferențe spre a reduce distanța inevitabilă dintre ceea ce posedă în repertoriu și ceea ce întîmpină « pe teren »".

După cum s-a văzut, o primă sursă de dificultăți ale comprehensiunii unui text rezidă în formația (și informația) lectorului (receptorului). O a doua, semnalată de Roman Ingarden [2], este o caracteristică funciară a

[1] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988, p. 96.
[2] Roman Ingarden, *Studii de estetică*, București, 1978.

RITL, XL, 1992, nr. 1–2, p. 107–118, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

textului, *nedeterminarea*. Textele care trimit la o altă realitate decît ele însele sînt, în raport cu aceasta, „scheme". Va exista întotdeauna un conținut inexprimabil verbal. *Nedeterminarea* numește o „incompletitudine a enunțării". În textele literare, ea va fi accentuată din motive estetice, spre a stimula funcțiile cognitive ale cititorului. Dacă scriitorul uzitează „strategii ale nedeterminării" (omite informații asupra evenimentelor, conflictului, descrie comportamentele persoanelor fără a le explica motivele și scopurile etc.), aceasta îl obligă pe cititor să-și asume funcția de *concretizare* spre a recompune întregul, umplînd golurile semantice din text. El poate să și „mutileze" textul, neprinzînd toate conotațiile, poluîndu-l cu „zgomotele" propriei sale personalități.

Conceptele „nedeterminare" și „concretizare" ne interesează în situația în care le aplicăm spre a analiza comprehensiunea textului literar narativ. Pentru R. Ingarden, aceste două noțiuni operează la nivelul *subiectului* (discursului). Dacă ne vom raporta însă la modelul generativ transformațional al narațiunii elaborat de Claude Bremond [3] vom regăsi — sub alte forme — indeterminarea, la nivelul structurii profunde, cel al *fabulei* (poveștii). Naratologul francez distinge două planuri de structurare a povestirii *(récit)* corespunzînd fie unul *nivelului imanent al structurilor narative* și celălalt *nivelului aparent al structurilor lingvistice* (A. J. Gréimas); fie unul poveștii *(histoire)* și celălalt discursului (Tz. Todorov); fie împreună dicotomiei *povestire povestită — povestire care se povestește* (Cl. Bremond).

Pentru Bremond, structura de profunzime a povestirii este accesibilă unei analize logice și el consideră că această întreprindere are o inevitabilă importanță antropologică. O explicitare a sensului acestor afirmații ne este propusă de I. Pânzaru în prefața la *Logica povestirii :* „referențialitatea textului merge pînă acolo încît în centrul acestuia, în chiar esența narativității ca serie abstractă de simboluri evenimențiale, vom găsi imaginea aceleiași ființe care a construit povestirea" („subiectul bremondian", care este o „apariție singulară în cîmpul naratologiei"). Noi am spune că esența narativității condensează *relațiile interpersonale*, logica povestirii fiind cea a modului de structurare propriu acestui fel de interacțiuni. Modelul poate fi rescris în termeni de psihologie socială. Unele din componentele sale sînt *rolurile narative*, din care un personaj poate cumula un număr oarecare (pacientul, agentul ameliorator, agentul degradator, influențatorul etc.). Altele sînt *procesele* (ameliorarea, convingerea, disuasiunea, obstrucția, reamintirea, revelarea, retribuirea etc.), fiecare cu trei faze posibile : virtualitatea, actualizarea, finalizarea. Spre exemplu, un personaj dorește să amelioreze starea altuia (ameliorare virtuală), încearcă să realizeze acest lucru (ameliorare actualizată) și reușește (ameliorare finalizată). Modelul mai specifică intenții, motivații, afecte și sentimente ale personajelor, conștiința ori necunoașterea stărilor proprii sau ale stărilor, mobilurilor, sentimentelor celorlalți etc. Prin componențiî lor, fazele, procesele se leagă cu legături de implicație și cauzale, alcătuind țesătura unei narațiuni concrete.

Cu alte cuvinte, personajele cumulează *statusuri* și *roluri :* ocupă anumite poziții în economia poveștii și dețin un repertoriu „prescris"

[3] Claude Bremond, *Logica povestirii*, Editura Univers, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de comportamente. Produc imagini ale proceselor interumane și devin obiectul *reprezentărilor sociale*[4] ale celorlalte personaje, formează cupluri, deea ce implică interacțiuni, *feed-back*-uri și schimbări succesive de perspective cognitive și naratorii. Narațiunea este pentru Bremond un „sistem de răspîntii"; în fiecare din aceste noduri de ambiguitate semantică se conservă posibilitățile: o fază a unui proces se poate sau nu realiza, prin intervenția cuiva. Un proces virtual poate fi „confiscat" de un frustrator, un proces actualizat este oprit de un obstructor etc. De fiecare dată, creatorul pune capăt unei nedeterminări de structură. Modelul înmagazinează mulțimea opțiunilor posibile ale naratorului, dar în egală măsură și toate posibilitățile de anticipare ale lectorului.

Cînd Bremond descrie două niveluri de organizare a povestirii, unul particular în care recunoaștem rutine culturale și finalități istorice, estetice, moralizatoare și altul ținînd de inteligibilitatea generală a narațiunii, ne putem imagina că două acte complementare se pot produce în spațiul fiecărui nivel. În stratul structurii de profunzime, creatorul optează, deci produce o concretizare; „datoria" cititorului ideal este de a reface mintal nedeterminarea. În stratul de suprafață, creatorul sporește nedeterminarea începînd cu *nivelul compozițional al subiectului* și urcînd spre *nivelul sintaxei expresiei*[5], iar lectorul (receptorul) reîntregește perspectiva prin actul propriu de concretizare, în care se investește subiectiv. Vor exista deci două surse potențiale de dificultăți ale comprehensiunii. Una izvorîtă din confruntarea dintre cunoștințele, codurile, repertoriile autorului și cititorului, alta datorată complexității, modului de structurare specific al experienței interpersonale a fiecăruia dintre cei doi. Cu alte cuvinte, înșeși structurile mintale cu care ei înțeleg relația interpersonală pot fi diferite.

Lucrurile devin ușor inteligibile cînd receptorii sînt copii, în diverse stadii ale dezvoltării intelectuale. Dacă există o stadialitate a capacității de comprehensiune a fabulei, ea trebuie să fie complementară celei a *judecății morale*[6]. Căci prin notele sale referențiale, așa cum le postulează Bremond, narativitatea este în chip esențial *interacțiune umană sub specia moralului*.

Să recapitulăm succint: spre a se declanșa povestea, cineva trebuie să încalce niște reguli, să degradeze starea altcuiva sau pe a sa proprie (deci îi produce celuilalt ori își provoacă sieși un rău); agentul ameliora-

[4] Într-o *relație interpersonală* „persoana ia drept obiect al cunoașterii și acțiunii alte persoane; aceste alte persoane devin interlocutori și parteneri de interacțiune ai individului considerat:

status = „loc al individului în societate", „o colecție de drepturi și datorii" (R. Linton)
rol = „sensul prescriptiv al conduitei teoretice asociate unui status"
comportament de rol = „comportamentul efectiv al individului sau al grupurilor umane cu un anumit status" (T. M. Newcomb)
reprezentări sociale = au ca obiect situații sociale complexe, fenomene de interacțiune umană; au o *structură psihosocială*, fiind o expresie particulară, intuitivă a gîndirii sociale din comunitatea dată și au un *caracter colectiv* (Cl. Merzlich), *(Dicționarul de psihologie socială*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981).

[5] Paul Magheru, *Noțiuni de stil și compoziție; Cap. IV. Compoziția în literatură*, Editura „Coresi", București, 1991.

[6] Judecata morală este definită și descrisă în dezvoltarea sa stadială de către Jean Piaget în *Judecata morală la copil*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tor străbate un labirintic drum al căutării *binelui ;* retribuitorul — distribuitor este sau se vrea un justițiar... etc.

Vom argumenta afirmația de mai sus cu privire la stadialitatea capacității de comprehensiune a fabulei prin analiza și interpretarea datelor unui experiment de receptare la care au participat copii din ciclurile primar și gimnazial. Textul utilizat a fost schița *Roaba* [7], de Richard Parker, adaptată. Am eliminat pasajele pe care elevii din ciclul primar nu le-ar fi putut înțelege ușor fără explicații. Am înlocuit numele englezești cu altele românești spre a putea păstra „secretul" provenienței textului. Omisiunile au contribuit la accentuarea gradului de nedeterminare semantică a subiectului, eliminînd posibilitățile de interpretare contextuală, „purificînd" acțiunea. Am secționat schița în trei locuri — marcate prin linie întreruptă — corespunzînd unor „răspîntii narative" ale structurii de profunzime.

Iată varianta adaptată :

— Brateș ! Bagă-ți mințile-n cap ! Ajunge ! Dacă în două minute nu rezolvi adunarea pe care ți-am dat-o, te prefac în roabă. Ultimul avertisment.

Nu era singurul neastîmpărat. Toată clasa parcă era cuprinsă de febră, dar îl alesesem pe Brateș ca să dau un exemplu.

Am lăsat să mai treacă trei minute.

— Ei, Brateș, ce s-aude cu adunarea?

— Nici n-am început-o.

— Bine ! ! Să nu zici că nu ți-am spus !

Și imediat l-am prefăcut într-o roabă de metal roșu, cu o roată de cauciuc.

Clasa se liniști numaidecît, cum se întîmplă cînd se dovedește fermitate. Puturăm deci lucra o jumătate de oră încheiată. Cînd clopoțelul vesti recreația, i-am dat pe toți afară din clasă.

— Bine, Brateș, poți să redevii om !

. . . . . .

Dar metamorfoza nu avu loc. M-am gîndit că Brateș s-a încăpățînat. Totuși, după cîteva clipe, mi se păru că ceva nu este în regulă, așa că mă dusei la director.

— Domnule director, l-am prefăcut pe Brateș în roabă și nu pot să-l mai readuc în pielea lui.

— Hm ! făcu directorul fără să-și ridice ochii din registru. Și ești grăbit?

— Nu, dar sînt îngrijorat.

— Care Brateș e ăsta?

— Unul mic, solid, palid și care sforăie.

— Cu părul roșu?

— Cel cu părul roșu este Chiriță. Brateș are bucle negre, pe care le piaptănă în „cuib de pasăre".

— Aha, adu-l la mine peste un sfert de oră.

Gînditor, mă dusei la cancelarie.

După zece minute l-am rostogolit pe Brateș pînă în cabinetul directorului.

— În fine, tot mi-au trimis pînă la urmă materialul comandat !

— Nu, domnule director, este Brateș.

— Aha ! Uitasem. Lasă-l la mine. Ți-l aduc eu în clasă cînd va deveni prezentabil.

. . . . . .

M-a reîntors deci la catedră. Făcurăm două compuneri fără ca Brateș să reapară. Poate că bătrînul l-a uitat din nou. Cînd m-am dus iarăși la cabinet, l-am găsit îngenunchiat pe covor, descheiat la gît și fără cravată.

— Am încercat totul, zise directorul, și nu mișcă deloc. Ai făcut ceva neobișnuit?

— Nu, domnule director, O simplă pedeapsă obișnuită.

Vorbește cu avocatul Matei și explică-i ce s-a întîmplat.

[7] Tradusă din limba engleză de Mircea Pavelescu, publicată în : Iordan Chimet, *Cele douăsprezece luni ale visului. Antologia inocenței.* Editura „Ion Creangă", București, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Am reușit să obțin legătura cu Matei, care m-a ascultat mormăind.

— Te chem într-o oră. N-am avut pînă acum probleme de genul ăsta.

Și îmi închise telefonul. Timpul trecu greu. Nici un telefon de la Matei. Directorul se plictisise de Brateș și-l evacuase pe sală. În recreație l-am sunat din nou pe Matei.

— N-am putut să-ți mai telefonez, am fost foarte ocupat. Totul depinde de atitudinea părinților. Dacă sînt hotăriți să te dea în judecată va trebui să te asist ca avocat.

— Pînă atunci însă, copilul e tot în stadiul de roabă!

— Te sfătuiesc să-l duci imediat acasă la părinți. Vezi care-i atitudinea lor. Cine știe, poate că îți vor fi recunoscători.

— Recunoscători?

— A fost un caz la Ploiești. Un țînc fusese prefăcut în mașină de tăiat pîine. Maică-sa a fost încîntată. Așa că du-te și dă-mi un telefon mîine dimineață.

— Mulțumesc, maestre!

. . . . . .

La ora patru, cînd piațeta din fața școlii era pustie, îl dusei pe Brateș acasă. Observai că pe străzi începusem să atrag atenția. Oameni pe care nu-i cunoșteam îmi dădeau binețe și trei sau patru persoane ieșiră din prăvălii urmărindu-mă cu privirea pînă ajunsei la d. Brateș. Casa era plină de lume.

Se sărbătorea cîștigul de la loto. D. Brateș mă privi cu niște ochi sticloși și încercă să se concentreze.

— Iată profesorul lui Barbu! Vino să bei un pahar!

— Am venit să discutăm o problemă în legătură cu Barbu...

— Mai tîrziu, acum haide să bem un pahar.

— Domnule, este o chestiune gravă, l-am prefăcut pe fiul dumneavoastră în roabă și...

— Nu-i nimic. Vino să bem ceva...

Băurăm în sănătatea doamnei și domnului Brateș.

— Cît ați cîștigat? întrebai eu politicos.

— Două sute de mii de lei. Frumușel, nu?

— În legătură cu Barbu...

— Aha! Chestia cu roaba? făcu d. Brateș. Ia să vedem.

Ieșirăm amîndoi în curte. El se îndreptă spre roabă.

— Asta-i? întrebă el.

Dădui din cap afirmativ. D. Brateș scoase cureaua lui enormă de la pantalon și o agită vîjîind prin aer.

— Barbule! Dacă nu revii imediat la starea ta inițială, îți trag vreo cîteva porții de n-ai să le poți duce!

Imediat roaba se prefăcu în Barbu Brateș. Puștiul o luă la fugă în grădină, strecurîndu-se afară printr-o gaură a zidului.

— Vezi, zise d. Brateș. Voi, profesorii, sînteți prea blînzi cu copiii. Hai să mai bem ceva

Cuplul profesor — Barbu Brateș acționează în limitele unei relații interpersonale asimetrice. Barbu nu poate fi pentru profesor ceea ce este profesorul pentru el, oricum am gîndi legătura lor: din interiorul unui sistem de educație autoritarist ori de pe pozițiile unuia democratic. Putem aplica însă două corecții. Mai întîi, relațiile de autoritate se pot deosebi fundamental: în termenii lui E. Fromm [8], putem distinge o *autoritate irațională*, bazată pe forță și constrîngere, de alta *rațională*, întemeiată pe competență. Să nu uităm că drumul de la primul la ultimul concept este cel care străbate dinspre organizarea tribală spre liberalismul burghez. Și totodată, calea unei laborioase rafinări a gîndirii morale. În al doilea rînd, există posibilitatea alegerii unei perspective narative care să-l favorizeze pe profesor, în sensul exagerării activismului său extern și interior și minimizării (eludării) celui al copilului. Se poate și invers, însă logica abstractă a relației interpersonale cere însă coordonarea perspectivelor și numai așa „acțiunea" schiței poate fi înțeleasă pe deplin. Nu este

[8] Erich Fromm, *Texte alese*, Editura Politică, București, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nedemnă de luat în seamă posibilitatea ca o persoană obișnuită să gîndească în termenii unei morale a reciprocității să realizeze cu mai multă ușurință unirea perspectivelor narative într-un *complexio*. Revenind asupra textului : în primele patru paragrafe se derulează rapid o poveste banală : elevul încalcă regula, el devine astfel un agent degradator ce atentează la statutul de autoritate al profesorului, acesta din urmă se transformă din pacient în agent ameliorator al propriei stări, dar și în distribuitor de pedeapsă, cumulînd alert roluri narative. Felul pedepsei proiectează acțiunea în fantastic. Pedeapsa reprezintă — din punctul de vedere al lui Barbu — o degradare, ceea ce presupune recurența, intervenția unui agent ameliorator... În acest moment se înnoadă o nouă intrigă, începe o altfel de istorie. Profesorul spune : „ — Bine, Brateș, poți să redevii om !" și procesul de ameliorare dorit de el a început să se actualizeze. Odată actualizat, *se poate* finaliza. Apare prima nedeterminare ce ține de caracterul fazic al proceselor descrise de Bremond la nivelul fabulei. A doua se ivește atunci cînd directorul își manifestă dorința de a-l metamorfoza pe Brateș, a treia după ce profesorul hotărăște să ducă „obiectul" părinților.

Fiecărui copil examinat i s-a citit schița (spre a elimina dificultățile de lectură proprii elevilor mici). La fiecare nod de ambiguitate semantică se întrerupea cititul și i se cerea copilului să continue povestirea. I se sugera apoi „să uite" ceea ce a povestit și i se prezenta „soluția" autorului, continuîndu-se apoi lectura pînă la următoarea „răspîntie". Urma același tip de sarcină.

Au fost examinați în acest mod 30 de copii de 8—9 ani (din clasa a II-a), 48 copii de 11—12 ani (din clasa a V-a) și 52 adolescenți de 13—14 ani (din clasa a VII-a). Fiecare dintre ei a compus trei povestiri care reflectau variante de rezolvare a nedeterminărilor de profunzime compatibile sau nu cu cea aleasă de autor. Ne-a interesat maniera de rezolvare a acestor nedeterminări (proprie majorității copiilor de o anumită vîrstă cronologică) și relațiile ce se pot stabili între acest fel de opțiune și modul de structurare a experienței lor interpersonale (reflectat în nivelul judecății morale caracteristic acelei vîrste).

Analiza și gruparea răspunsurilor ne-au permis să construim cîteva tipologii ale așteptărilor emise de subiecți cu privire la comportamentele de rol ale personajelor : profesor, director, elev, părinți. Vom enumera aceste tipologii alăturîndu-le definițiile noastre de lucru.

Preocuparea pentru respectarea regulii reflectă importanța acordată *proceselor de conservare*. Copiii condiționează re-transformarea lui Brateș de respectarea strictă a regulamentului școlar (a învăța, a fi disciplinat) ori povestesc despre o supra-compensare : după metamorfoză, Barbu devine „premiantul clasei" și chiar al școlii. Totul se întîmplă ca și cum ar exista niște condiții subiective ale *blocării sau atenuării funcției naratorii*. În lotul copiilor examinați de noi, cei de 8—9 ani sînt încă preocupați excesiv de respectarea regulilor statornicite de adulți (centrul de greutate deplasîndu-se spre adulții investiți cu autoritate în școală). Analizînd povestirile libere compuse la această vîrstă (condiția pe care le-am impus-o a fost aceea de a nu se inspira din filmele vizionate ori din cărțile citite, întrucît doream să eliminăm posibilitatea reproducerii integrale a acțiunii acestora), se observă — în majoritatea situațiilor — absența unui coerent substrat epic. Observația noastră poate șoca, dar precizăm că

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

n-am utilizat tehnici de stimulare a creativității și n-am selecționat copiii, interesîndu-ne mai mult problema modului în care funcționează logica naratorie la *majoritatea* indivizilor dintr-un interval de vîrstă. De asemeni, am neglijat voit nivelul expresiei, care poate marca insuficiențele de logică a povestirii.

Copilul subiect, termen generic pentru relatările despre stări și procese caracteristice rolului de agent, grupează inferențele despre senzațiile, gîndurile, ori intențiile și motivele lui Barbu Brateș, despre acțiunile sale eficiente în vederea propriei metamorfozări ori despre acțiunile desfășurate de alți copii (în competiție — clar exprimată — cu adulții) în vederea realizării aceluiași scop. Iată un extras dintr-un protocol unde așteptările de rol amintesc de arhetipul Eroului : „După o jumătate de oră, directorul tot n-a reușit să-l transforme pe Brateș în om. A chemat toți copiii și toți profesorii, să vadă dacă poate cineva. Profesorii n-au reușit. Dar un băiețel de clasa întîi a spus să i-l dea lui o zi acasă. A reușit. A doua zi, directorul a propus să se facă o serbare în cinstea lui" (V. Mugur, 11 ani, clasa a V-a). „Copilul subiect" numește un tip de conduită de așteptare socială care — prin contrast cu precedenta — este sursă sigură de narativitate.

Autoritatea imperfectă ar corespunde situațiilor în care un personaj nu reușește să finalizeze un proces început, actualizat, deși rolul asociat statusului său social prescrie succesul. Și acest tip de conduită cognitivă poate condiționa narativitatea. Termenul subsumează varietăți : *competența limitată* descrie situațiile în care copiii povestesc despre încercările repetate (de cele mai multe ori trei, după ritualul basmului) ale profesorului, directorului ori părinților de a retransforma copilul ori despre condiționările exterioare ale reușitei acestor încercări (altă schemă uzitată în basm) ; *criza de competență* numește situațiile în care se povestește despre eșecul adulților de a modifica starea copilului ori — și mai rău — imprejurările în care copiii rîd de adulți — nu întotdeauna cu lipsă de răutate (și de dreptate) sau cele în care adulților le este de-a dreptul frică de copii ori de egalii lor întru vîrstă, mai bine-zis le este frică de pedeapsă (se va vedea ce nivel al dezvoltării morale le este atribuit în acest context adulților, cînd vom descrie succint stadialitatea morală după L. Kohlberg) ; *autoritatea viciată* denumește așteptările de rol social ale căror conținuturi se referă la prejudiciile intenționate aduse de adulți copiilor, din porniri distructive ; ei, adulții, mint, înșeală, absorb toate conotațiile negative ale influențatorului și degradatorului, frustratorului, obstructorului etc.

Autoritatea umanizată se referă la enumerările de comportamente informale ale profesorului, directorului, părinților : profesorul și directorul se întrețin colocvial, profesorul îi face destăinuiri elevului, directorul își educă urmașul prin telefonul instituției, mama disperată ca o cloșcă își cicălește soțul etc.

Reversibilitatea auctorială descrie momentele narative care atestă capacitatea părinților de a-și retransforma copilul.

Cuplul numește relatările despre o relație autentică, bazată pe acțiune biunivocă și *feed-back*. Se realizează complementaritatea narativă, conversia succesivă de perspective ; nu numai elevul, ci și profesorul învață ceva din peripețiile comune ori — dacă încearcă să se distrugă reciproc — sînt pedepsiți să se chinuie pe vecie într-o unică ființare : „Profesorul își dădu seama că Brateș vrea să-l transforme. Făcu și el la fel. Se prefăcură

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

amîndoi într-o roabă. Așadar și acolo de unde nu se vor mai putea întoarce erau tot împreună : profesorul — tabla din care era făcută roaba". (P. Adi, 13 ani — extras din protocol).

Cooperarea circumscrie momentele în care se vorbește despre modul de reacție al părinților : aceștia fie că ezită să devină agenți degradatori ai stării profesorului, fie că intră în rolurile narative de coamelioratori ai lui Barbu.

Încălcarea regulii amuză este termenul utilizat spre a descrie un număr foarte restrîns de relatări formulate cu detașare și umor și al căror conținut se referă la relativitatea eficienței oricărei pedepse întrucît omul, prin natura sa, „este supus greșelii". Mai mult chiar, ceea ce i se întîmplă lui Brateș poate fi privit drept o interesantă experiență de cunoaștere și toți ceilalți copii să-și dorească a-i urma modelul prin reiterarea aventurii.

Ar fi vorba aici de o tendință subiectivă de *provocare a narativității*, opusă celei reprezentate de „cumințenia" conservării stării. Povestea poate fi deci nu numai relatarea eforturilor cuiva de a menține sau redobîndi o stare edenică pierdută de cineva, ci și istorisirea unei palpitante experiențe izvorîte dintr-o motivație epistemică, „de creștere" [9a]. Cu alte vorbe, despre acești neliniștiți se spune : „își caută necazul cu lumînarea" [9b].

Nu toate conduitele mai sus definite apar la toate nivelurile de vîrstă. Cele care se regăsesc în toate intervalele nu respectă în fiecare dintre ele aceeași proporție. Sintetizînd datele, putem descrie un model de reacție „statistic". Am alcătuit trei astfel de tablouri ale conduitelor narative, specifice celor trei niveluri de vîrstă investigate.

8—9 ani. Copilul-obiect. Nivelul se caracterizează prin absența condițiilor participării receptorului la realizarea statutului unei veritabile narativități. Copilul Brateș este perceput ca o *black-box* în care se introduc reguli și din care ies performanțe. La propriu, el are poziția socială de „obiect al educației", iar în plan narativ pe aceea univocă de pacient, cu personalitate amorfă. Persoanele investite cu autoritate au drepturi absolute, acționează fără greș pentru 77% dintre subiecți, în oricare din seturile de cîte trei povestiri obținute de la fiecare. Copiii care nu rezistă sugestiilor textului și văd imperfecțiuni ale autorității se opresc la aspectul benign al „competenței limitate". Pentru cei mai mulți, numai elevul poate fi vinovat de această limitare, pentru că *el* a încălcat regula.

Paralelismul cu nivelul judecății morale este evident : pînă spre 10 ani, regula este percepută ca heteronomă, inviolabilă, sacră. Este o conduită caracteristică realismului moral. În acest context, copilul își reprezintă relația de autoritate și relatează despre ea sub aspectele sale originare, „tribale" : ca verticală și univocă, bazată pe respect unilateral necondiționat.

11—12 ani. Copilul-subiect. Reversibilitatea auctorială. Autoritatea imperfectă. Sînt create șansele înțelegerii unui conflict narativ. Se rela-

[9a] Motivele creșterii (Maslow) duc la autorealizare, întrucît fiecare personalitate este diferită de toate celelalte și caută să-și mențină integritatea și să-și realizeze propriul destin în propriul său mod. (În : Gordon W. Allport, *Structura și dezvoltarea personalității*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981, trad. Ioana Ilerseni).

[9b] G. W. Allport *(op. cit.)* descrie „traumele esențiale" care au efecte benefice întrucît declanșează o „recentrare a imaginii de sine" și „schimbă direcția creșterii personalității"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tează despre copil ca fiind o persoană „transparentă", căci nu i se mai atașează reacții prescrise prin regulament, ci i se permite a avea gînduri, motive, intenții și sentimente „vizibile" exprimabile, drept care multe din comportamentele sale încep să iasă din sfera previzibilului. Despre imperfecțiunile autorității se relatează mai ales sub aspectul „crizei de competență". În planul stadialității morale, la aproximativ 12 ani, *morala respectului mutual*, fundamentată pe cooperare și reciprocitate, înlocuiește *morala autorității* [10].

La această vîrstă debutează o perspectivă narativă care tinde să simetrizeze relația de autoritate. O descrie complexul de expectanțe „copil-subiect", „autoritate imperfectă", reversibilitate auctorială". În planul judecății morale, *reversibilitatea auctorială* are drept corespondent *pedeapsa restitutivă* (ca variantă a pedepsei *prin reprocitate* și opusă celei primitive, *prin ispășire*) : făptuitorul este obligat să repare ceea ce a stricat. În aceeași situație este imaginat profesorul atunci cînd se afirmă că el și numai el poate (trebuie) să-l retransforme pe Barbu. Tendința de simetrizare a relației se poate interpreta drept fenomen de transfer al conceptului de reciprocitate din sfera relațiilor interpersonale specifice colectivităților de copii în cea a relațiilor asimetrice școlare. Ea se structurează bimodal : pe o coordonată în care adultul și copilul au calitățile comune de a acumula competențe (copilul devine agent coameliorator, profesorul este agent ameliorator al lui Brateș, dar și al propriei stări), de a fi activi și eficienți și pe o alta în care adultul este forțat „să coboare", atribuindu-i-se comportamente de rol inadecvate („autoritatea imperfectă" : „criza de competență").

13—14 ani. Autoritatea umanizată. Autoritatea viciată. Cuplul și cooperarea. Scăderea respectului acordat regulii. Conduitele achiziționate de majoritatea copiilor de 11—12 ani continuă să fie prezente și la acest nivel și chiar se generalizează. Aproximativ 75% din cei examinați și-i reprezintă acum pe copii drept subiecți, iar autoritatea ca fiind imperfectă. Pe fundalul consolidării achizițiilor narative de la 11—12 ani se profilează alte expectanțe de rol polarizate : *autoritatea umanizată* și *cooperarea — cuplul*. Faptul ilustrează acțiunea aceleiași tendințe simetrizante.

Modul de a povesti al adolescenților se impregnează de ceea ce am putea numi semnele unui sindrom de patologie socială. Respectul lor pentru reguli scade simțitor comparativ cu celelalte niveluri de vîrstă, în timp ce majoritatea lor narează despre o autoritate viciată. Prin creșterea capacității lor empatice, ei devin sensibili la „slăbiciunile" omenești, care pot provoca abateri de la regulile create, dar ei acumulează și un alt tip de experiență socială, în care au revelația posibilității încălcării intenționate a regulilor de către cei investiți cu autoritate. Tot ca un astfel de semn maladiv poate fi interpretată tendința majorității subiecților de a relata despre lipsa de competență educativă a familiei (în peste 80% din seturile de compuneri) la toate nivelurile de vîrstă.

Ca o caracteristică operațională generală, subiecții optează în favoarea uneia din soluțiile posibile ale fiecărui nod narativ. Un singur adolescent a relatat, în toate cele trei povestiri ale sale, despre două alternative posibile ale poveștii, căutînd cu disperare argumente pentru alegerea

[10] E. Fromm, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

uneia sau a celeilalte din ele de către narator. Este un fenomen similar celui remarcat de cercetătorii gîndirii probabiliste, cînd copiii, puși să ghicească dacă o bilă o va lua spre dreapta sau spre stînga la o bifurcație a dispozitivului, caută condiții fizice care să justifice reducerea echiprobabilității „alegerii" unuia din cele două sensuri.

Deocamdată nu deținem suficiente date despre conduitele narative specifice altor niveluri de vîrstă.

Dacă în compozițiile copiilor investigați de noi un ochi atent poate ghici semnele unei maladii sociale, ne putem întreba: Cum se face că, majoritar, conduitele lor narative indică o evoluție a capacității de a produce „povești" în strînsă relație cu o dezvoltare normală a judecății morale? A devenit un truism afirmația că statul totalitar produce infantilism sau regresiune morală. Cum se explică experiența interpersonală de alt tip? Prin simplul fapt că — dacă la nivel macrosocial a fost posibilă reprimarea sistematică a spontaneității, degradarea programatică a conștiințelor — în colectivitățile de copii învățarea morală și-a urmat cursul firesc, prin simpla neintervenție a adultului. Aducerea celor mai mulți la „ordinea" matură se produce mai tîrziu...

Departe de a fi simplu pretext al expresiei, structurile profunde ale narativității se regăsesc *in nuce* în chiar programul de creștere al subiectivității fiecăruia dintre noi.

Există perspective asupra stadialității morale care relevă faptul că acest tip de inteligență se dezvoltă și după vîrsta de 20 de ani. Probele utilizate pentru a pune în evidență nivelul atins de o anumită persoană constau în rezolvarea unor situații problematice în care reguli ale unui drept „natural" vin în conflict cu cele sociale. L. Kohlberg [11] distinge astfel trei niveluri de dezvoltare morală, cu cîte două stadii fiecare.

La nivelul preconvențional, regulile societății sînt exterioare eului. Ele sînt respectate din teama de pedeapsă sau din dorința de a primi o recompensă.

Nivelul convențional este cel atins de cei mai mulți dintre adolescenți și adulți. Cel aflat în stadiul trei (stadiul unu al nivelului convențional) nu-și pune problema aderării la normele societății, ci pe aceea de a nu înșela așteptările unor oameni importanți: prieteni, familie, figuri de autoritate.

În stadiul patru (stadiul doi al nivelului convențional), individual are o perspectivă deplină de „membru al societății". A contribui la funcționarea adecvată a acesteia și a instituțiilor ei este un scop important pentru el. Acest tip moral poate fi conceput ca o „establishment person".

Nivelul postconvențional este atins de o minoritate de adulți, începînd de la vîrsta de cel puțin 20 de ani. Aceștia și-au diferențiat eul, conceptia de sine de regulile și așteptările celorlalți și-și definesc valorile proprii în termenii unor principii alese de ei înșiși. Persoana aflată în stadiul cinci (stadiul unu al nivelului postconvențional) recunoaște relativismul regulilor. Fiecare grup are regulile sale proprii și regulile fiecărui grup trebuie să fie respectate. Scopurile sale majore sînt protejarea dreptu-

[11] Despre Lawrence Kohlberg, v. cele șase stadii ale dezvoltării morale în: Charles R. Potkay and Ben P. Allen, *Personality. Theory. Research and Applications* (chap. 15 Self Concept and Personality Development), Western Illinois University Brooks/Cole, Publishing Company, Monterey, California, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rilor și bunăstării tuturor oamenilor și asigurarea în cel mai înalt grad a binelui pentru un cît mai mare număr de oameni. Ea, persoana, poate să aibă un respect aproape egal pentru punctele de vedere morale și legale și poate eșua în încercarea de a le integra. Cel ce se află în stadiul șase (stadiul al doilea al nivelului postconvențional) consideră că principiile morale depășesc legile, regulile și contractele sociale. Aceste principii includ egalitatea drepturilor tuturor oamenilor, respectul demnității lor, credința că fiecare dintre ei trebuie să fie tratat ca un individ unic. Cînd legile și regulile societății vin în conflict cu aceste principii, trebuie să fie urmate principiile morale universale. Legile și regulile nu au alt rost decît să le sprijine pe acestea din urmă. Iar oamenii au mai mare importanță decît principiile.

Prin urmare, mulțimea cititorilor adulți are șanse de a se grupa în cel puțin patru tipologii din punct de vedere al posibilităților de comprehensiune a stratului de profunzime al povestirii. Mai putem emite ipoteza că mulțimea creatorilor se împarte în cel puțin două tipologii (corespunzătoare ultimelor stadii) ale inteligenței morale. Ar rezulta din combinare cel puțin opt cupluri creator-lector (receptor), din care două doar ar avea șanse de a realiza o compatibilitate perfectă a codurilor morale. În toate celelalte situații s-ar produce distorsiuni care ar putea demonstra că o lectură adecvată începe chiar de la nivelul „acțiunii".

Acesta este cazul lecturii nemediate. Însă orice lector adult a trecut printr-un fel oarecare de școală. Mijlocindu-li-l, profesorul introduce în actul de comprehensiune realizat de elevi propriile-i distorsiuni. Chiar dacă este doritor de perfecționare, poate fi el însuși „victima" filtrelor introduse de criticul literar. El poate să adere la opinia acestuia din urmă pentru simplul motiv că i se pare apropiată de a sa, ori poate s-o preia cu mai mult sau mai puțin spirit „critic" sau cu mai multă sau mai puțină convingere pentru că-l atrage „haloul" persoanei.

Că adulții specializați (profesori foarte bine cotați și cercetători, licențiați în Litere) înțeleg în maniere diferite cum se structurează relațiile interpersonale dintr-un text narativ, proiectîndu-și propriile opțiuni morale, reiese dintr-un modest experiment de comprehensiune. Opt astfel de adulți au fost solicitați să descrie (eventual să reprezinte grafic) relațiile dintre personajele schiței *Roaba* și să caracterizeze un personaj prin cel puțin două însușiri motivate de acțiunile sale. După modul de rezolvare a acestor sarcini de comprehensiune s-au conturat două categorii de subiecți.

În *prima* s-au grupat mai întîi, formînd o subdiviziune, cei care și-au exprimat dezaprobarea față de relațiile formale dintre adulți ori dintre adulți și copil.

O altă subdiviziune i-a adunat pe cei care au perceput relații de autoritate de tip primitiv (autoritate irațională) fie între adulți, fie între adulți și copil și le-au dezavuat, considerîndu-le drept surse de depersonalizare. Poate nu cu totul întîmplător, cel mai tînăr dintre cei examinați și l-a reprezentat pe profesor ca avînd o mare fragilitate interioară, cu o mică toleranță la frustrație: „eșecul" pedagogic îi scade rapid stima de sine, devine umil și obedient în relațiile cu toți ceilalți adulți, deși anterior nu șovăise să aplice o măsură de severitate extremă față de unul mai slab și mai lipsit de drepturi decît el.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Este de presupus că adulţii din această categorie a receptorilor au în general o judecată morală mai puţin convenţională, sînt în mai mică măsură obsedaţi de preocupări de a le impune altora reguli, sînt mai dispuşi să accepte recomandarea: „audiatur et altera pars".

În contrast evident cu cei de mai sus, subiecţii din *a doua categorie* nu agrează „slăbiciunea" în relaţiile cu inferiorii, lor le place ca statusurile să fie respectate. Profesorul este vinovat de a fi decăzut din starea de persoană investită cu autoritate în aceea de victimă a copilului. Brateş s-a specializat, ca toţi ipochimenii de vîrsta lui, în „escrocherii sentimentale", tatăl merită elogii, el „domină situaţia", deţine cheia „magică" a succesului. Se figurează relaţiile interpersonale ca fiind univoce. Biunivocitatea profesor-copil nu există decît în calitate de dovadă a neputinţei celui dintîi de „a stăpîni situaţia". „A domina", „a stăpîni" sînt virtuţi cardinale.

Este de la sine înţeles că fiecare membru al uneia din cele două categorii de adulţi va media în modul său personal relaţia copilului cu textul şi-i va evalua răspunsurile prin aceeaşi grilă subiectivă.

Aceleaşi sarcini de comprehensiune au fost utilizate într-un experiment de lectură cu subiecţi adolescenţi (50) în vîrstă de 13—14 ani, din clasa a VII-a.

Mai întîi li s-a cerut acestora să alcătuiască o compunere literară despre orice subiect doresc (o povestire). S-au dovedit a fi abilitaţi pentru realizarea acestui obiectiv: capabili să urmeze o schemă narativă coerentă, utilizînd un vocabular adecvat şi nuanţat.

Ne-a apărut cu atît mai frapant modul lor stîngaci de caracterizare a relaţiilor dintre personaje, în cele mai fericite cazuri în termeni de „dependente", „independente", „interdependente". Mai mult chiar, 32% dintre ei n-au reuşit să enunţe nimic inteligibil despre acest subiect.

Adulţii, profesori, puşi în faţa aceleiaşi sarcini, „leagă" personajele prin „schimbul" lor de acţiuni. Într-o etapă anterioară, copiii au reuşit să enumere corect momentele de acţiune, dar ulterior ei nu le organizează ca pe nişte produse coerente ale personajelor, într-un ansamblu motivat logic.

Sîntem înclinaţi să considerăm această conduită ca fiind în mai mică măsură datorată unei incapacităţi structurale de comprehensiune a logicii narative de către copii, cît mai ales centrării excesive a învăţării şcolare pe alcătuirea dirijată de comentarii asupra celorlalte niveluri ale textului.

Ne întrebăm de cîte ori dispune profesorul de timpul necesar spre a-l lăsa pe învăţăcelul său să se aventureze de unul singur (dar „cu praful de puşcă bine uscat") în labirintul celui mai modest text? Ca într-o lume care — în legăturile ei esenţiale — seamănă straniu de bine cu a noastră.

Cînd Propp şi-a îngăduit să fie liric s-a întrebat dacă basmele nu relatează cumva întîmplări adevărate de pe vremea cînd copiii erau alungaţi în pădure ca să înveţe Lumea...

În inima narativităţii stă Subiectul faţă în faţă cu Celălalt şi fabula condensează toate vocile şi toate nivelurile. Lectorul, oricine ar fi el, trebuie să-i redescopere (sub mereu alte înfăţişări) şi să-i aşeze pe cei doi la locul ce i se cuvine fiecăruia. Şi să nu uite că mulţi s-au întrebat dacă „istoria", „povestea" nu este cumva o scriere mult mai înaltă pe care cu toţii învăţăm s-o descifrăm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMUNICAREA DE TIP EMPATIC ȘI LITERATURA*

Stroe Marcus, Doina Ștefana Săucan

Empatia reprezintă un fenomen psihic complex prin care orice persoană reușește să se transpună ideativ, afectiv și motivațional în psihologia alteia, să se identifice parțial cu aceasta, să se comporte „ca și cum" ar fi cealaltă persoană, să joace rolul social al acesteia, să „intre în pielea partenerului" fără însă a-și pierde propria individualitate psihică sau, parafrazînd un prestigios psiholog, fără a pierde condiția de „ca și cum".

Posibilitatea de transpunere în psihologia altuia permite oricărui individ să pătrundă în cadrul intern de referință al partenerului, să perceapă cu mai multă acuratețe starea emoțională a acestuia printr-un proces introiectiv-proiectiv, să anticipeze reflecțiile și motivele comportamentului său, să comunice implicit cu el, atingînd, cu premeditare sau nu, un grad corespunzător de înțelegere a psihologiei interlocutorului. Este o însușire psihică ce prilejuiește o comuniune profitabilă cu ceilalți, ca și o anumită contagiune afectivă.

Empatia o regăsim în comportamentul oricărui individ, fiind dozată în mod diferit de la o persoană la alta și atingînd nu rareori valențe aptitudinale, ca în cazul actorilor dramatici, al cadrelor didactice, al scriitorilor — și nu numai —, fiind astfel integrată specific în sistemul comportamental al fiecărui individ.

Raportată la un atare context științific, ideea care ne-a condus în cercetare exprimă implicarea comportamentului empatic în creația și receptarea literaturii și, mai ales, surprinderea acestui fenomen psihic ca modalitate de comunicare implicită dintre scriitor și cititor.

Fundamentarea acestei idei se realizează prin decuparea unei note caracteristice a comportamentului empatic în cazul creatorilor și receptorilor de literatură. Astfel, în creația literară scriitorul tinde să se transpună nu numai în psihologia personajelor sale pentru a le oferi autenticitate, dar în același timp și în psihologia cititorului potențial. Tot așa, în cazul cititorului, acesta tinde cu sau fără intenție să se identifice cu personajele operei literare, dar uneori chiar cu scriitorul, realizînd un act de continuitate a procesului creator. Putem vorbi, deci, de o dublă empatie care intervine în relația prezumtivă scriitor-cititor, ca o modalitate de comunicare implicită, specifică, în care, prin ceea ce creează, scriitorul anticipează prin transpunere comportamentul psihologic al cititorului, pentru ca, în același mod, cititorul să pătrundă în „psihologia" scriitorului, așa cum apare ca inserată în operă.

În esență, considerăm că empatia are vădite implicații în fenomenul literar ca parte componentă a actului creator sau, mai exact, ca una

* Prezentul studiu, care se înscrie pe linia afirmării unui punct de vedere despre rolul și locul fenomenului empatic în creația și receptarea literaturii, ca și în relația dintre scriitor și cititor, constituie preambulul unei monografii în curs de apariție la Editura Academiei; prin urmare, el trebuie acceptat ca o ipoteză de cercetare.

RITL., XL, 1992, nr. 1—2, p. 119—126, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dintre modalitățile psihologice ale elaborării operei literare și totodată ca element activator în procesul receptării, ca latură adaptativă a personalității umane, în contextul formării și educării sale prin intermediul literaturii, al integrării modelelor culturale specifice umane.

Ceea ce intenționăm să surprindem în prezentul studiu este direcția în care evoluează cercetarea științifică cu privire la explicarea fenomenului empatic ca formă de comunicare, ca liant psihologic în interacțiunea umană, luînd ca domeniu de referință literatura.

Cîteva referiri bibliografice tind să deschidă calea unei apropieri de problematică amintită. Astfel C. N. Cofer și M. Appley [1] consideră empatia ca exprimînd acel proces de comunicare neverbală realizat implicit. Autorii dezvoltă ideea că prin transpunerea emoțională și ideativă în psihologia altuia individul poate comunica într-o manieră neverbală cu partenerul și, deci, într-o formă implicită, realizînd o stare de identificare parțială cu starea afectivă a celuilalt, cu sau fără voia acestuia. Pe de altă parte, J. F. Held și J. Maucorps [2] precizează faptul că empatia presupune două scopuri non-contradictorii : o comunicare în sine și acomodarea la realitatea „celuilalt" ca garanție a eficienței în practica socială. Apropiindu-ne de fenomenul artistic, J. L. Moreno [3] (vorbind despre comunicarea de tip empatic la actorii dramatici) apreciază că aceștia „posedă un fel de sensibilitate care permite fiecăruia să sesizeze procesele interne ale partenerului său și viceversa. Un gest ajunge, și adesea nu este decît nevoia de a privi unul la altul. Fiecare e clarvăzător pentru celălalt. Ei posedă un sens special de comunicare, o înțelegere reciprocă". În sfîrșit, Tatiana Slama-Cazacu [4] evidențiază faptul că „în limbaj relația dintre emițător și receptor este bilaterală, în sensul că fiecare partener reprezintă virtual posibilitatea de a juca și celălalt rol, și reversibilă, în sensul că receptorul-om poate să devină, la rîndul său, un emițător. Această atitudine dublă-alternativă este fundamentală pentru limbaj. Ea favorizează de altfel empatia în comunicarea obișnuită sau în artă".

Așadar, comunicarea de tip empatic desfășoară o relație neverbală, implicită, avînd nu numai un caracter activ, ci și interactiv, favorizînd un comportament cooperant, predictiv și adaptabil la partener. Ea vizează ca efect acea înțelegere reciprocă dintre parteneri, dublată de o contagiune emoțională, fenomene apte să declanșeze acele armonii sociale caracteristice contactelor interpersonale, permițînd o anume clarviziune a subiectului asupra modelului de empatizat obținută prin plasarea acestuia în sistemul de referință al partenerului. Față de caracteristicile generale examinate ale comunicării de tip empatic, în cazul aplicării acesteia la literatură ni se dezvăluie niște caracteristici apte să tensioneze stările emoționale ale polilor interacțiunii (scriitor-cititor) aflați într-o nevăzută relație.

[1] C. N. Cofer, M. Appley, *Motivation — Theory and Research*, New York, John Wiley and sons, Inc. 1965, p. 633.

[2] Jean-Francis Held, Jeanine Maucorps, *Je et les autres : essai sur l'empathie quotidienne*, Paris, Payot, 1971, p. 122.

[3] J. L. Moreno, *Fondements de la sociométrie*, Paris, PUF, 1954, p. 164—172.

[4] Tatiana Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică*, București, Edit. Științifică, 1968, p. 56.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fără îndoială că empatia ca însușire psihică pare să fie un pilon de bază pe care se sprijină creația literară, dar evident nici singurul și nici cel mai important, dar un pilon, fără de care actul creator în literatură nu-și găsește o explicație plauzibilă măcar și în ceea ce privește redarea cu autenticitate a vieții interioare a personajelor. Căci cu ajutorul cărui mecanism psihic reușește oare scriitorul să prefigureze atît de amplu trăirile personajelor sale? Dacă modelele fizice pot fi redate după realitate și descrise cu măiestrie, trăirile emoționale nu pot fi prezentate cu autenticitate decît prin implicare nemijlocită în însuși conținutul lor și abia pe urmă retranscrise cu talent. De aceea scriitorul nu poate apela decît la o retrăire psihică, la o cale intuitivă, subiectivă de transpunere empatică în psihologia personajelor, care-i permite pătrunderea mai adîncă în viața lor afectivă în sistemul lor de referință, urmînd ca printr-o relativă identificare cu acestea să le anticipeze comportamentul. „Artistul își exercită generozitatea sa față de obiecte inanimate, de fenomene ale naturii. El reabilitează lucruri disprețuite. De aceea funcția sa de simpatie e proverbială, de aceea identificarea sentimentală cu obiectul artei sale e completă, de aceea funcția sa de dragoste e hipertrofiată, e enormă . . . El intră în intimitatea lucrurilor și a fenomenelor, le ghicește gîndul și taina, devine una cu ele. Se știe că acest fenomen a fost numit de estetica germană »Einfühlung«" [5]. Scriitorii tind să amplifice prezența transpoziției empatice în operele lor prin referire nu numai la transpunerea în personaje, ci chiar în obiecte, ca expresie a manifestării unui orgoliu omenesc de a umaniza tot ceea ce ne înconjoară. Deși psihologia încă nu a putut demonstra experimental această latură a fenomenului empatic, tendința menționată în relatările scriitoricești ni se pare normală și, oricum, numai afirmațiile ca atare tind să maximalizeze rolul comportamentului empatic în creație. Firește, ar mai fi de adăugat faptul că în cazul scriitorului empatia capătă valențe aptitudinale, cu un volum și o intensitate care asigură acesteia un nivel mai puțin obișnuit. Acest nivel trebuie înțeles ca aparținînd talentului, și nu ca o formă externă de identificare cu modele percepute, evocate sau imaginate, și care alternează cu un fenomen de relativă detașare, care-l face apt pe scriitor să-și poată scrie, în sens propriu, opera sa și, astfel, să-și deschidă accesul la „psihologia" cititorului.

Actul de comunicare literară se împlinește în mod firesc prin procesul recepției la nivelul cititorului. Intervenind, așa cum am arătat, ca o modalitate subiectivă, implicată în procesul creator, empatia se regăsește în starea ei de identificare parțială și la receptor, făcînd prin aceasta posibilă comunicarea, aparent indirectă, dintre scriitor și cititor. Dacă identificarea scriitorului cu personajele sale asigură stimulentul creator pentru o comunicare artistică cu cititorul, identificarea receptorului cu personajele literare desăvîrșește această comunicare, asigurînd impactul cu opera literară și totodată o participare, alături de autor, la trăirile personajelor literare. Referindu-se la atitudinea participativă a cititorului, Paul Cornea [6] precizează că aceasta constă într-o adeziune emotivă, orientată în sens proiectiv. „Cititorii au tendința să se situeze în universul operei, supra-

[5] Mihai Ralea, *Scrieri din trecut în literatură*, București, ESPLA, vol. 1, 1957, p. 238.

[6] Paul Cornea, *Contribuții la o teorie sociologică a „succesului" literar*, în „De gustibus disputandum" (coord. I. Pascadi), București, Edit. Academiei, 1972, p. 91—109.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

punîndu-se personajelor și situațiilor, pînă la anularea temporară a sentimentului propriei personalități". Autorul face totodată și unele precizări privind transpunerea psihologică în receptarea literaturii : „Nu este vorba, desigur, de «empatie» sau de «Einfühlung» în sensul unor Th. Lipps, Max Scheler sau, mai recent, al unui subtil critic literar francez, Georges Poulet, pentru că reacția de identificare cu obiectul nu este controlată și nici nu e pusă în slujba unei tehnici de cunoaștere, ci e o retrăire spontană care funcționează, de obicei, compensatoriu. Ea diferă, ca intensitate și extensiune, de la individ la individ, dar e mult mai răspîndită decît se crede, manifestîndu-se chiar și în cazul cititorului — intelectual, dotat cu spirit critic și dispus, în totul sau în parte, să polemizeze cu opera". Mihai Ralea [7], preocupat de problematica criticii literare, introduce în caracterizarea personalității criticului și analiza raportului dintre empatie și detașare : „Criticul, care se transpune mereu în altceva ce nu e el, trebuie să-și înăbușe mereu ceea ce e strict personal. Ca să înțelegi obiectivul și liricul, blazatul și entuziastul, senzitivul și cerebralul, trebuie să ai cîte ceva din ei toți ...". „Nu e de ajuns însă criticului o înțelegere rece. Îi mai trebuie entuziasmul cu care să retrăiască opera. Febril și lucid ; continuă în el freamătul oamenilor, dar îl oprește la timp, ca să-l poată pricepe". În sfîrșit, într-o lucrare recentă, Paul Cornea [8], referindu-se la implicațiile empatiei în actul lecturii, precizează că „... în ultimă instanță, lectura e un mod de a fi cu ceilalți, un « rendez-vous », un apel, o voință de empatie, de smulgere din egocentrism. Ea începe, preluînd o formulă a lui Piaget, prin a fi o acomodare la alteritatea textului, a cărui ființă interioară ni se dezvăluie printr-un proces treptat de apropiere și se încheie printr-o asimilare benefică de substanță, printr-un proces îmbogățitor de apropiere".

Dubla transpunere empatică a scriitorului în propriile personaje, dar și în „psihologia" prezumtivului cititor, ca și a cititorului, în aceleași personaje, dar și în „psihologia" creatorului, reprezintă, după opinia noastră, cadrul psihologic intim, subiectiv pe care se structurează actul nevăzut, dar profund simțit, al comunicării de tip empatic în literatură.

Ideea de complicitate dintre autor și contemplator, așa cum o afirmă N. Steinhardt [9], se referă, mai ales, la o relație de comuniune, de „părtășie", de rezonanță proprie procesului de comunicare indirectă, dintre polii interacțiunii psihologice. Și această comuniune, această rezonanță ideativă și afectivă privește cu precădere stări și acțiuni psihice umane modelate sau internalizate prin intermediul transpunerii de tip empatic. Aceasta face posibilă comunicarea dintre autor și lector, condiția necesară care permite creatorului dezvăluirea potenței sale empatice cu cititorul, ca și cititorului intrarea într-o complicitate de tip empatic cu primul prin intermediul operei.

Mijloacele specifice care asigură o comunicare de tip empatic între scriitor și cititor sînt diverse, ele decurgînd fie din caracterul deschis al operei literare, fie din unele caracteristici psihice care permit intervenția unei atari comunicări.

[7] Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 40–41.

[8] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, București, Edit. Minerva, 1988, p. XII

[9] N. Steinhardt, *Relația autor-contemplator*, „Viața Românească", nr. 9, 1989, p. 45–50.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dintr-o perspectivă sociologică, Traian Herseni [10], sub influența vădită a lui Umberto Eco, consideră că opera literară este o construcție deschisă, între altele și din cauză că „oferindu-ne spre lectură, ea incită, prin însăși, structura ei la dialog". Autorul își motivează afirmația cu privire la funcția de comunicare a literaturii relevînd că și atunci cînd scriitorul „vorbește cu sine însuși — în solilocviu sau monolog —, opera înlesnește o « conversație » pentru că transformă « limbajul interior », deci imperceptibil, într-un « limbaj exterior », accesibil pentru oricine". Traian Herseni își continuă ideea introducînd în argumentație părțile implicate în comunicare, emițătorul și receptorul, găsind pentru fiecare parte elementul specific pentru actul comunicării „... săvîrșită, dar nedesăvîrșită prin ea însăși, opera se săvîrșește și se desăvîrșește în continuare, de fiecare dată cînd este citită, cu concursul nemijlocit al cititorului. Cititorul, retrăind, după structuri mentale proprii, opera literară, o recrează pentru sine însuși sau încearcă s-o ducă pînă la capăt, adică o desăvîrșește în direcția propriei sale personalități".

Din unghiul de vedere al teoriei literaturii, Irina Mavrodin [11] apreciază că „deschiderea este o condiție a oricărei opere de artă", ceea ce permite o „lectură pluralistă" în sensul creării posibilității unei interpretări variate. Aceste opere deschise fac ca autorul și cititorul să creeze totul împreună. Autoarea completează ideea menționată arătînd că „noul roman nu informează, nu instruiește, el nu trimite la nimic decît la el însuși ; cititorului îi revine sarcina să găsească sensurile posibile".

Un alt argument care intervine în descrierea specificității comunicării literare s-ar datora chiar înțelegerii actului de creație și apoi a celui de receptare ca premise ale comuniunii statornicite între scriitor și cititor. Într-un anume sens, comunicarea pusă în discuție se originează chiar în momentul afirmării procesului creator. Într-o cercetare asupra creativității literare, V. Pavelcu și G. Logofătu [12] susțin ideea că „... creativitatea în sens major se naște, de fapt, din polaritatea scriitor-cititor". Iar în altă cercetare asupra creativității artistice, Gh. Neacșu și S. Marcus [13] apreciază că această proprietate este reperabilă în relația operă-percipient ca „o însușire valorică a actului de comunicare artistică în sensul unei consonanțe a imaginii propusă de operă cu imaginea « recreată » de conștiința receptorului ca modelul cel mai profitabil al aspirațiilor lui".

În aceeași ordine de idei menționăm punctul de vedere aparținînd lui Mihai Ralea [14], care consideră că receptarea operei de artă are și un anume caracter creator. Cel ce percepe opera devine un colaborator al autorului acesteia. El descoperă în ea înțelesuri noi pe care autorul nu le-a intenționat, lucruri nespuse deloc sau spuse numai pe jumătate. „Don Quijote simbolizează multe lucruri : unele pe care le-a voit autorul, altele care i-au fost puse pe socoteală încetul cu încetul, de generațiile

[10] Traian Herseni, *Sociologia literaturii*, București, Edit. Univers, 1973, p. 89—91.

[11] Irina Mavrodin, *Le Roman Français au XX-e siècle*, București, litografiat, 1976, p. 229.

[12] V. Pavelcu, G. Logofătu, *Creativitatea în literatură*, în : *Probleme fundamentale ale psihologiei*, vol. 1, București, Edit. Academiei, 1980, p. 295.

[13] Gh. Neacșu, S. Marcus, *Creativitatea artistică*, în *Probleme fundamentale ale psihologiei*, vol 1, București, Edit. Academiei, 1980, p. 216.

[14] Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 344.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de cititori, care de patru veacuri îl citesc și îl comentează. Îmbogățit cu atîtea doruri și suspine, din toate colțurile lumii, Cervantes și-ar recunoaște cu greu astăzi creatura".

Provocarea empatică oferită de creator în vederea unei comunicări cu receptorul stimulează un lung șir de răspunsuri empatice la acesta din urmă, răspunsuri care tind să desăvîrșească dintr-o perspectivă intimă modelul propus de scriitor.

Întrebarea care se pune este următoarea: în virtutea cărui temei psihologic se produce această comuniune de tip empatic?

Unii autori consideră că la baza unei comunicări de tip empatic s-ar afla similitudini de structură psihică. Psihologul Nicolas Roubakine [15], care s-a aplecat îndelung asupra fenomenului literar, consideră răspunsul la problema pusă astfel: „cu cît între autor și cititor există mai multe puncte comune în ceea ce privește gîndurile, sentimentele, modul de comportare, deci cu cît structura lor psihică este mai asemănătoare, cu atît posibilitatea de comunicare între ei va fi mai ușoară".

Este, firește, un punct de vedere care trebuie luat în considerație, ilustrînd însă, după opinia noastră, o viziune relativ limitativă care nu ține seama de faptul că în procesul creației literare și artistice se interpun, alături de aspectele generale ale personalității, și aspectele specifice ale talentului creativ. Pentru scriitor, ca și pentru artist, empatia devine o însușire aptitudinală, o putință aparte de a reda stări și comportamente care nu întotdeauna îi aparțin sau exprimă personalitatea de fond a creatorului. Artistul, scriitorul deține acea capacitate deosebită de a reda prin transpunere stări și reacții care nu-l caracterizează neapărat, dar pe care le poate transmite cititorului „ca și cum" i-ar aparține. Trăirea empatică, ca însușire aptitudinală și ca parte componentă a procesului creator, nu trebuie confundată cu experiența nemijlocită a scriitorului, ci, poate doar, cu experiența umană. Altfel unde ar mai putea să încapă funcția deosebită a actului imaginativ, atît de pregnant manifestat în creație și în declanșarea transpunerii de tip empatic?

Capacitatea empatică, devenită însușire aptitudinală la scriitor, permite ca acesta să se transpună datorită forței sale imaginative în asemenea situații și modele umane, încît să dea impresia că acele situații sau stări zugrăvite sînt chiar ale autorului. Nu e vorba de manifestarea lipsei de sinceritate, de un proces de simulare, ci de capacitatea de a face ca alții să vibreze și să rezoneze în comuniune cu acesta.

Ca urmare, putem conchide că în planul comunicării de tip literar, empatia fie ea ca însușire aptitudinală la scriitor, fie ea ca însușire obișnuită la cititor, dar totuși condiționată stimulativ de prima, dezvoltă acea nevăzută comuniune ideativ-emoțională între polii comunicării, statornicind una dintre explicațiile (poate cea mai apropiată de adevăr) ale consolidării acestei legături implicite.

Ceea ce ni se pare că reprezintă cel mai pregnant atribut al comunicării literare de tip empatic este *nevoia* de transpunere psihologică, resimțită atît de către creatorul de operă cît și de către cel ce o recepționează. În fond, fenomenul empatiei, atît de specific uman, există și subzistă ca o

[15] N. Roubakine, *Introduction à la psychologie bibliologique*, Paris, Ed. J. Pavolozky et Co., 1922.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nevoie individuală, ca o trebuință de existență socială și se manifestă cu aceeași pregnanță ori de cîte ori omul se confruntă cu modele reale sau imaginate, fiind unul din mobilurile sale interne care-i asigură comunicarea cu ceilalți.

Nevoia de empatie, ca și nevoia de comunicare, se dezvoltă și se consolidează de la forme incipiente, precoce, la copii și pînă la forme mature, motivaționate în procesul de intercunoaștere, care, fără pretenția unui demers obiectiv-științific, ci mai ales a unei formulări subiectiv-intuiționiste, dar bazată pe o experiență validată social, permite apropieri sau depărtări, simpatii sau antipatii, ca expresie a penetrației în personalitatea celuilalt, a mulării pe psihologia celuilalt și implicit a comunicării cu acesta.

În cazul fenomenului literar această nevoie specific umană reapare, evident coroborată cu nevoia de ordin estetic, manifestată atît la creatorul de operă, cît și la receptor, iar actul propriu-zis de transpunere psihologică în psihologia altuia se constituie ca o cale de satisfacere personală a unei astfel de nevoi. Și în această nevoie generală de convențional, dincolo de realitățile vieții cotidiene, nevoia de empatie își găsește un loc central în care se interpun variat toate nivelurile transpunerii, fie ele de ordin fiziologic, fie cognitiv, fie afectiv, fie motivațional, fie, în anumite cazuri, de ordin aptitudinal [16].

Revenind la actul de comunicare de tip empatic în literatură, putem conchide că principala caracteristică a acestuia este dată de nevoia resimțită de către scriitor de a răspunde aspirațiilor literare ale cititorului, coroborată cu nevoia de transpunere în psihologia personajelor create tocmai pentru a satisface aspirațiile menționate, pe de o parte, iar pe de altă parte, de nevoia resimțită de către cititor de a afla intențiile urmărite de autor, coroborată cu nevoia de transpunere în psihologia eroilor, a acelorași personaje, tocmai pentru a descifra intențiile creatorului. În acest mecanism sălășluiește cadrul ascuns al posibilei comunicări de tip empatic între scriitor și cititor. În acest sens, Paul Popescu-Neveanu [17] consideră că transpoziția (termen folosit pentru „Einfühlung") la romancieri „rămîne mai mult de ordin imaginativ și afectiv, exteriorizarea ei putînd să fie întîmplătoare și neconcludentă. Opera de artă își cîștigă apoi independența față de persoana creatorului și circulă liber. Fiecare din cei care beneficiază de această operă [. . .] va încerca într-un mod mai mult sau mai puțin intens și întotdeauna particular, individual, ceva din stările pe care le-a avut creatorul în momentul producerii lucrării". Pe canavaua unui atare traseu se prefigurează și funcția empatiei în comunicarea de tip literar dintre scriitor și cititor. Pe acest traseu se produce manifestarea plenară sau compensatoare a caracteristicilor reactiv-vegetative sau a celor predictiv-ideative, a caracteristicilor emoțional-contaminatoare sau motivațional-acționale, a caracteristicilor instrumental-operaționale ale empatiei în complexul proces de comunicare implicită propriu fenomenului literar.

[16] A se vedea contribuțiile românești în studiul empatiei: S. Marcus, *Empatia — cercetări experimentale*, București, Edit. Academiei, 1979; Gh. Neacșu, *Transpunere și expresivitate scenică*, București, Edit. Academiei, 1979; S. Marcus, *Empatia și relația profesor-elev*, București, Edit. Academiei, 1987.

[17] Paul Popescu-Neveanu, *Psihologia și creația actorului*, în *Arte actorului*, vol. 1, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1970, p. 73—74.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Și pentru a întări încă o dată ideea de la care pleacă prezentul eseu vom invoca condiția întîlnirii acelor ecouri ideativ-afective proprii comunicării implicite dintre scriitor și cititor printr-o splendidă metaforă aparținînd lui Nabokov. „Marele artist suie anevoie coasta neumblată a muntelui și, ajuns pe creastă, dincolo de un dîmb bătut de vînturi, pe cine credeți că întîlnește? Pe cititorul fericit care abia își trage răsuflarea. Cad ca de la sine unul în brațele celuilalt și rămîn uniți pe vecie, dacă și cartea va trăi în veci" [18].

Nu putem încheia această succintă analiză fără a ne referi în treacăt la implicațiile educaționale ale desăvîrșirii fenomenului empatic prin intermediul literaturii.

L. Kohlberg [19] remarcă faptul că dacă la copil fenomenul empatic nu trebuie nici învățat și nici condiționat, pentru că „întreaga viață a copilului e grefată de empatie", ceea ce se dobîndește prin socializare și evoluție este organizarea fenomenului empatic. Într-adevăr, experiența individuală se constituie ca premisă necesară a maturizării comportamentului nuanțat-empatic.

Este deja un lucru verificat că o experiență complexă în procesul cunoașterii interpersonale lărgește valențele comportamentului empatic, mărește intensitatea și extensibilitatea acestei conduite. La acestea, cercetările moderne adaugă și unele metode de antrenare dirijată a empatiei.

În ordinea de idei a celor menționate, ni se pare că atît actul creației cît și cel al receptării literaturii fixează acel cadru experențial propice maturizării fenomenului empatic la personalitatea umană. Dubla solicitare empatică, pe de o parte manifestată la scriitor, unde fenomenul se structurează ca o latură instrumental-operațională, deci aptitudinală a personalității creatorului, iar pe de altă parte, la cititor, unde fenomenul tinde să se organizeze mai ales motivațional, constituie o condiție importantă pentru organizarea acestui fenomen specific uman cu implicații nemărginite în stabilirea comunicării interpersonale și, prin urmare, în valorizarea eficientă a relațiilor interpersonale.

De aceea, dincolo de aportul indubitabil pe care transpunerea empatică îl aduce în comunicarea literară, această transpunere organizată prin intermediul literaturii se constituie ca o premisă necesară a desăvîrșirii vieții de relație cotidiene. Așa încît literatura, care prin sine contribuie la formarea personalității umane, contribuie implicit și la organizarea unei anume laturi a eului, care este comportamentul empatic. În acest sens, literatura nu numai că ajută la formarea personalității umane dintr-o perspectivă estetică și culturală, dar creează, în același timp chiar cadrul modelării psihice a acestei personalități, favorizînd condiția de propulsare a acelor însușiri care participă nemijlocit și eficient la ameliorarea continuă a procesului de comunicare interpersonală.

[18] *Apud* N. Steinhardt, *op. cit.*

[19] L. Kohlberg, *Moral education in the schools : a development view*, în *Studies in adolescence*, London, The Macmillan Company Collier, Macmillan Limitted, 1969 ed. II, p. 257—258.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

METAFORA ÎN GÎNDIREA ȘTIINȚIFICĂ NECLASICĂ

Ion Mânzat

1. METAFORA ÎN ORIZONTUL ȘTIINȚEI CONTEMPORANE

Mircea Eliade se opune — după cum remarcă V. Tonoiu [1] — periculoasei superstiții academice care tinde să desconsidere imaginația artistică, convins fiind de necesitatea integrării celor două forme de cunoaștere: logico-conceptuală și metaforico-imaginară. Integrare nu înseamnă și dizolvarea specificității. Eliade resimte ca o slăbiciune condamnabilă incapacitatea de a te menține simultan treaz și în vis, în joc [2]. Creația științifică presupune un *joc al spiritului*, o invenție dincolo de procesele logice — adică tocmai actul central al imaginației prin care cele două universuri comunică. Este cunoscut rolul important atribuit de fizicianul W. Pauli (prieten al lui C. G. Jung) imaginilor arhetipale în cristalizarea teoriilor științifice.

G. Bachelard a demonstrat că gîndirea științifică clasică a manifestat o „cancerizare geometrică a textului lingvistic"[3]. Notăm strigătul disperat al lui R. Garaudy, care culpabilizează intelectualismul occidental pentru a fi răstignit viața pe crucea conceptului [4].

În filosofia și știința neclasică (din perioada care succede celui de-al doilea război mondial) consemnăm inițiativele calme și vaste de reabilitare a imaginarului la Carl G. Jung (încă din 1938) [5], Mircea Eliade (1957) [6], Gaston Bachelard (1960) [7], Gilbert Durand (1960) [8].

Între gîndire și limbaj nu este o unitate — așa cum susținea obsesiv marxismul dogmatic —, ci doar o corespondență relativă. Iar gîndirea științifică, mai mult decît gîndirea comună, este deseori *inexprimabilă* prin limbajul curent. P. Ricoeur arăta că „nu avem atîtea cuvinte cîte idei avem". Gîndirea științifică neclasică s-a trezit din somnul dogmatic al rațiunii limitate la concept izbindu-se de enigme și mistere, fenomene subtile și rafinate, semiraționale și iraționale, care nu pot fi redate prin concepte. Într-un mod surprinzător, știința neclasică a început să-și denumească operațiile și procesele prin metafore. În fizica particulelor elementare complicatele procese și traiectorii au fost botezate „beauty" (frumusețe), „charm" (farmec), stranietatea, „bootstrap" (șiret de gheață) etc.

Kurt Lewin construiește o psihologie dinamică invadată de o rețea de metafore: cîmp, vector, spațiu-fază, tensiune, forță, frontieră,

[1] V. Tonciu, *Ontologii arhaice în actualitate*, București, Edit. St. și Enciclopedică, 1989, p. 102.
[2] M. Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, P. Belfond, 1978, p. 205.
[3] G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.
[4] R. Garaudy, *Parole d'homme*, Paris, Ed. Laffont, 1975.
[5] C. G. Jung, *Le moi et l'inconscient*, Paris, NRF Gallimard, 1938.
[6] M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.
[7] G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
[8] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1960.

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 127—138, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fluiditate etc. Matematicianul René Thom elaborează o *teorie a stabilității structurale*, pe care o numește „teoria catastrofelor", înțelegînd prin „catastrofă" ruperea acestei stabilități [9]. Cu metafore originale, dotate cu mare putere de sugestie, botează Thom cele șapte tipuri de catastrofe elementare: cuta, colțul, coada de rîndunică, fluturele, umbilicul eliptic, umbilicul hiperbolic și umbilicul parabolic. Fizicianul E. Witten își califică propria concepție ca *teorie a coardelor* („strings theory") iar Van Foerster se referă la ordine „cristal" în opoziție cu ordinea „flacără". Psihologul J. Adams găsește pentru disruperea conceptului numele de „bombardament conceptual" (conceptual blockbusting") [10]. O metodă de stimulare a creativității în grup este numită de către Osborn „brainstorming" (furtună în creier). L. Carroll se referă la corelativitate substanțială sau „anatomică" și funcțională sau „fiziologică" [11]. H. Haken numește *laser*-ul — „trailblazer of synergetics" (pionier sau deschizător de drum pentru sinergetică) [12].

O dată cu apariția teoriei cuantice (1927), gîndirea științifică nu se sfiește să abordeze și *incertitudinea* (relațiile de incertitudine — W. Heisenberg). Aceasta îl îndeamnă pe J. Ortega y Gasset să susțină că incertitudinea este esențial prezentă în *șocul semantic al metaforei*. Într-adevăr metafora „vine să dea corp concret unei impresii greu de exprimat" sau „compensează insuficiențe ale limbajului conceptual" .[13]

În spațiul românesc, Lucian Blaga arăta că în timp ce conceptul redă *semnificația*, metafora — dacă este revelatorie — atinge *transsemnificația* [14]. După Tudor Vianu, pe lîngă **metafora poetică** există și **metafora științifică** ce exagerează în scopul de a spori imaginația. [15] Gîndirea științifică metaforică dispune de o *persuasiune psihologică* prin care mai mult convinge decît argumentează.[16]

2. METAFORICUL ȘI FRONTIERELE METAFIZICII

2.1. **Definiția și structura metaforei.** Cuvîntul *metaforă* vine de la grecescul „meta-fora" care înseamnă „a duce dincolo, a duce încolo și încoace"; autorii latini din evul mediu traduceau cu acela de „translație", „transport", astăzi am zice „transfer" [17].

I.A. Richards surprinde în structura metaforei trei elemente: P (semnificație proprie), F (termenul figurativ) și C (contextul). Metafora apare la P. Ricoeur ca o „strategie de discurs" și se dezvoltă ca un *proces retoric* prin care discursul pune în libertate puterea imaginației de a redescrie realitatea.

[9] R. Thom, *Stabilité structurelle et morphogenèse. Essai d'une théorie générale des modèles*, Paris, A. Michel, 1972.

[10] J. Adams, *Conceptual Blockbusting*, San Francisco, W. H. Freeman and Co, 1974.

[11] L. Caroll, *Logique sans peine*, Paris, Hermann, 1966, p. 242.

[12] H. Haken, *Dynamics of Synergetic Systems*, Berlin, Springer, 1980.

[13] V. Tonoiu, *op. cit.*, p. 73.

[14] L. Blaga, *Opere*, vol. 9 (*Trilogia culturii*), București, Edit. Minerva, 1985, p. 375.

[15] T. Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, ESPLA, 1957.

[16] A. P. Iliescu, *Filosofia limbajului și limbajul filosofiei*, București, Edit. Șt. și Enciclopedică, 1989, p. 295.

[17] L. Blaga, *op. cit.*, p. 350.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2.2. **Metafora fizică și metafora metafizică.** Blaga crede că „metafora s-a ivit o dată cu omul și face parte din constituția și existența specific umană". Nimeni, pînă la Blaga, n-a conferit metaforei o demnitate atît de înaltă în orizontul culturii și creației: metafora încetează de a fi doar obiect al poeticii sau stilisticii, ea devine „o a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman, ea este o *dimensiune specială a acestui destin* și ca atare ea solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei și ale metafizicii"[18].

Putem distinge **metafora fizică** — în care două obiecte fizice, însuflețite sau neînsuflețite, cînt comparate între ele — și **metafora metafizică**, în care ceva abstract și metafizic se compară cu ceva fizic. Nu doar fenomen al sufletului poetic, metafora este — după opinia lui G. Bachelard — „o proiecție a naturii umane asupra naturii universale". Adevărul metaforic contribuie la înțelegerea lumii cu sens a omului, „gustul filosofic prin excelență ce vizează invizibilul prin vizibil, inteligibilul prin sensibil, după ce le-a separat".[91]

Așadar, *metafora transcende realul și pătrunde în posibil.* M. Heidegger denunță complicitatea dintre meta-fizic și meta-foric și vine cu sentința: „metaforicul nu există decît înlăuntrul frontierelor metafizicii" întrucît implică o transgresiune de la propriu la figurat, echivalentă cu transferul de la sensibil la nonsensibil, operat de metafizica tradițională. P. Ricoeur consideră această echivalare un abuz.

În limbajul filosofic pot fi găsite **metafore relevante.** G. Bachelard, sedus de metaforizare, redescrie repausul ca „o vibrație fericită", rațiunea ca „turbulență" și „agresivitate", materia există pe planul ritmului" [20]. L. Blaga crecază metafore memorabile: „dezmărginirea orizontului de cunoaștere", „zarea interioară", „cunoașterea luciferică", „cunoașterea paradisiacă", „marele anonim", „spațiul mioritic", „timpul-havuz", „timpul-cascadă", „timpul-fluviu" etc. C. Noica se referă metaforic la „mecanica ondulatorie a spiritului" la „închiderea ce se deschide: tensiune și distensiune în cîmp"[21] etc. M. Heidegger construiește cuvinte și expresii de o mare concretețe figurală: „adevărul este scoaterea din ascundere", omul este „păstor al Ființei", limba este „adăpost al Ființei", sau „vatră originară a rostirii". Metafore ca „drum", „temei", „adăpost", „luminiș" sînt folosite frecvent în ontologia lui Heidegger.

2.3. **Metafora — discurs mixt sau meta-discurs.** Referindu-se la limbajul lui Heidegger, Șt. Aug. Doinaș [22] argumentează că relația poezie-filosofie este, paradoxal, un „pericol bun", o vecinătate propice care conduce la o „intersectare a discursurilor" (discursul mixt) și în același timp la păstrarea ireductibilă a diferenței dintre ele. Metadiscursul care vizează folosirea metaforei în știință trebuie înțeles ca metaforicitate universală a discursului speculativ-teoretic (P. Ricoeur).

[18] *Ibidem*, p. 365.

[19] P. Ricœur, *Metafora vie*, București, Edit. Univers, 1984, p. 446.

[20] G. Bachelard, *Dialectica spiritului științific modern* (vol. I și II), București, Edit. Șt. și Enciclopedică, 1986.

[21] C. Noica, *Devenirea întru ființă*, București, Edit. Șt. și Enciclopedică, 1981.

[22] Șt. Aug. Doinaș, *Heidegger și „Discursul mixt"*, în „Academica", nr. 1, 1990, p. 10—11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

3. GÎNDIREA ŞTIINŢIFICĂ ALTERNEAZĂ CONCEPTUL CU METAFORA

3.1. **Gîndire esenţială şi gîndire eficientă.** Mai mulţi filosofi, începînd cu Heidegger, au arătat că gîndirea occidentală a trădat *gîndirea esenţială*, punîndu-se în slujba *gîndirii eficiente*. Gîndirea tehnologică şi ştiinţifică, supraspecializată şi suprainformatizată, s-a îndepărtat de limbajul uman. Informatizarea şi computerizarea, cu toate efectele lor benefice, l-au înstrăinat pe om de propria sa limbă. Heidegger încearcă să ne trezească demonstrînd că, o dată cu recuperarea Fiinţei şi a gîndirii autentice care o gîndeşte, are loc recuperarea limbii originare. Aceasta se face prin „ascultarea" *(Hören)* unui „apel" *(Zuspruch)* pe care limba însăşi îl adresează omului: „ascultînd acea parte a limbii noastre în care vorbeşte încă limba esenţială" [23]. După cum ne tălmăceşte poetul Şt. Aug. Doinaş, a redescoperi stratul măturat de timp al unei „limbi esenţiale", care e tocmai opusul limbii *eficiente* a schimbului zilnic de informaţii, acest *Sagen* — „vatră originară a rostirii" — în care se înfig, frăţeşte, trunchiurile învecinate ale poeziei şi filosofiei, formează adevărata rezervă, inepuizabilă, a Fiinţei. Gîndirea esenţială şi rostirea esenţială îi îngăduie omului să se arate ca „păstor al Fiinţei", nu ca „stăpîn al fiinţării".

3.2. **Unitatea bipolară dintre metaforic şi logic** trădează două atitudini ale omului faţă de lumea care-l solicită: împotriva exigenţelor discursului logic (coerenţa deductivă, univocitatea şi identitatea compuşilor etc.), discursul metaforic care-l însoţeşte implică proeminenţa diversităţii şi a mişcării sensurilor vehiculate, tensiunea dintre sensul uzual şi cel figural.[24] Discursul bachelardian scoate în evidenţă confruntarea dintre diagrama metaforelor şi logica rectificatoare a argumentării.

4. METAFORA ŞI SEMANTICA LUMILOR POSIBILE

4.1 **Semantica metaforei.** Logica epistemică încadrează metafora într-o semantică a lumilor posibile şi demonstrează că metafora este un instrument creativ al limbajului care dezvăluie o „semnificaţie nonstandard"[25]. P. Ricoeur construieşte o semantică a metaforei referindu-se la „metafora producătoare de sens": metafora menţine laolaltă gînduri cu privire la lucruri diferite, simultan active în cadrul unui cuvînt sau expresii, a căror semnificaţie este rezutanta interacţiunii lor [26]. Pentru a pune de acord această situaţie cu teoria semnificaţiei, Ricoeur arată că metafora menţine într-o semnificaţie simplă două părţi absente, diferite faţă de contextele acestei semnificaţii. Nu e vorba de o simplă deplasare a cuvintelor, ci de un schimb între gînduri, adică de un *transfer între contexte*.

[23] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1963.

[24] A. Dobre, *Structures logiques et métaphoriques du langage et leur rôle dans l'amplification de la créativité scientifique* în „Revue Roum. Sc Sociales—Philosophie et Logique", 33, nr. 3—4, 1989.

[25] J. Hintikka and G. Sandu, *Metaphor and the Varieties of Lexical Meaning*, în „Dialectica", vol. 44, no. 1—2, 1990, p. 69.

[26] P. Rocœur, *op. cit.*, p. 136.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

4.2. **Metaforica fundamentală,** elaborată de H. Gadamer [27], susține că metafora dezvăluie dinamica constituirii cîmpurilor semantice, ceea ce are o deosebită relevanță pentru analiza gîndirii metaforice în știința actuală. Metaforica fundamentală explică procesul care generează ariile semantice în cadrul cărora *conflictul* dintre identitate și diferență se transformă într-o *fuzionare* a diferențelor în identitate. Enunțul metaforic trece pragul *sensului* către *referința discursului*. Studiul semantic al metaforei realizează o apropiere între semnificații îndepărtate din care poate apărea o nouă perspectivă în descrierea sau interpretarea științifică. Prin metafore vii, pline de sugestii incitatoare, discursul științific obține noi semnificații, printr-un „șoc semantic" care resemnifică și dezvăluie noi laturi ascunse.

5. PROCESELE PSIHICE CONSTRUCTOARE ALE METAFOREI ȘTIINȚIFICE

5.1. **Procesele generatoare de tropi,** după P. Ricoeur, sînt : imaginația, inteligența și pasiunea. Aceste trei coordonate ale sistemului intelectual se referă la planul cognitiv, cel aptitudinal și cel afectiv-motivațional.

5.2. **Primordialitatea imaginației creatoare.** Dintre toate procesele cognitive, *imaginația* are cel mai important rol în opera de construcție a metaforei.

R. Garaudy ne îndeamnă la „exhumarea cunoașterii din coșciugul matematic și conceptual" : avem nevoie de nouă înțelepciune, care să se ne ajute să devenim conștienți de faptul că gîndirea conceptuală nu este forma cea mai înaltă a cogniției ; științele rămînînd exclusiv conceptuale ne dau doar descrieri, măsurători și secvențe, adică manipularea omului ca obiect.[28]

Garaudy pledează pentru *imaginația constituantă,* care favorizează transcendența rațiunii prin conceperea *posibilului*. P. Ricoeur reliefează importanța *imaginației „producătoare"*, care se deosebește de imaginația „reproducătoare" : imaginația nu mai poate fi considerată doar ca „funcție a imaginii, în sensul evasisensorial al cuvîntului", ci și putere de „a vedea ca . . ." (L. Wittgenstein), dimensiune a „operației propriu-zis semantice care constă în a vedea ceea ce este asemănător în ceea ce nu se aseamănă". Fiind „redescriere prin ficțiune" (Max Black), **imaginația productivă** se remarcă prin *potențialul combinatoric și transformativ* care conduce la apariția de imagini, cuvinte sau structuri semantice noi [29]. Pe această bază, metafora este aptă atît să extindă vocabularul științific pentru a denumi noi obiecte sau procese, cît și să caute similitudini concrete (imaginate) pentru termenii abstracți.

Dezvoltînd teoria **imaginației simbolice,** G. Durand dezavuează „mortul adevăr obiectiv" și pledează pentru o *pedagogie a imaginației* capabilă să „învie" adevărurile, să facă din ele valori care angajează

[27] H. Gadamer and P. Ricœur, *Phenomenology dialogues and bridges*, edited by R. Bruzina and B. Wilshire, State Univ. of New York Press, Albany, 1982, p. 305.

[28] R. Garaudy, *op. cit.*, p. 44—45.

[29] P. Popescu-Neveanu, *Curs de psihologie generală*, vol. II, București, Univ. București, 1977, p. 359.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

profund, construiesc și reconstruiesc viril ființa gînditoare [30]. La Bachelard [31] **meta-imaginația** transgresează dihotomia abstractă om/natură pentru a ne restitui demnitatea cosmică a omului și chipul omenesc al naturii. Natura ne apare ca un revelator de umanitate cosmizată; omul — revelator de cosmos umanizat, un cosmos care visează, imaginează, vorbește.

5.3. **Gîndirea metaforică.** Există realmente un „raționament metaforic" prin care se pot deduce dintr-o metaforă inițială nenumărate concluzii. Metaforele vehiculate de gîndirea științifică sînt considerate drept inferențe raționale, acte cognitive veritabile, deoarece, deși neformalizabile ele au capacitatea de a induce o anumită ordine logică în experiment, de a oferi pespective raționale lumii, fiind chiar susceptibile de o argumentare critică *pro* sau *contra* [32]. Gîndirea metaforică este atît de mult invadată de imaginație, încît unii epistemologi o numesc „a picture thinking" (J. Aldrich).

Referindu-se la funcția explicativă a metaforei, Mary Hesse arată: „Trebuie să modificăm și să completăm modelul deductiv al explicației științifice și să vedem în explicația teoretică o redescriere metaforică a domeniului lui *explanandum*".[33] Recursul la redescrierea metaforică este o consecință a imposibilității de a obține o relație strictă de deducție între *explanans* și *explanandum*.

5.4. **Imaginația conceptuală** (sintagma a fost inventată de fizicianul Bernard D'Espagnat) este o ilustrare a relației *complementare* dintre gîndire și imaginație în creația științifică. P. Popescu-Neveanu [34] arată că imaginea, ca mediator al înțelegerii și raționamentului, intervine nu numai în fundarea conceptului, dar și în realizarea funcției referențiale: conceptul este structura tare a intelectului, pe cînd imaginea este o structură slabă, dar mai bogată și polivalentă. Combinatorica imaginativă posedă un cîmp mai larg decît combinatoricile reglementate logic. *Gîndirea logică și imaginața creatoare sînt complementare, asemenea produselor lor, teoria și proiectul, conceptul și metafora.* Conceptul operează mai mult pe verticala inductiv-deductivă, în timp ce metafora științifică se deplasează pe o orizontală, situată pe un anumit palier cognitiv, între imagine și abstracție, operînd de predilecție prin analogie și transfer.

P. Ricoeur susține că dacă *imaginatio* este împărăția „asemănării", *intellectio* este cea a „identității". Identitatea este cea care întemeiază asemănarea, și nu invers. Acolo unde înțelegerea eșuează, imaginația are încă puterea să „prezinte" Ideea. Această „prezentare" a Ideei de către imaginație *constrînge gîndirea conceptuală să gîndească mai mult* și astfel se lărgește nelimitat cîmpul cognitiv al conceptului.

[30] G. Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, p. 126.

[31] G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Libr. José Corti, 1948, p. 4.

[32] M. Johnson, *Metaphorical Reasoning*, în „The Southern J. of Philosophy" vol. XXI, nr. 3, 1983, p. 385.

[33] Mary Hesse, *The explanatory function of metaphor*, în „Logic, Methodology and Philosophy of Science", ed. Bar-Hillel, Amsterdam, 1965.

[34] P. Popescu-Neveanu, *op. cit.*, p. 373.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Metafora științifică este un produs al unui proces complex, pe care R. D. Romanyshin îl numește „imaginal understanding" [35], adică o înțelegere situată între fapt și ficțiune, între real și posibil, între concept și metaforă.

5.5. **Metafora — generator și produs al creativității științifice.** În știința neclasică metafora este atît un *generator* de analogii și transferuri creatoare cît și un *produs* al proceselor creative. W. Gordon este preocupat de realizarea unui principiu pe care îl pune la baza creativității: *transformarea a ceea ce este familiar în străin, necunoscut și transferul de la ceea ce este străin și necunoscut la familiar.*[36] În acest scop *sinectica*, școală creatologică promovată de Gordon, propune un sistem de analogii: *analogia personală, analogia simbolică* și *analogia prin fantezie.*

6. OPERAȚII DE CONSTITUIRE ȘI TRANSFORMARE A METAFORELOR ȘTIINȚIFICE

6.1. **Transferul** *este un operator intelectual general care facilitează interacțiunile și co-operările dintre diversele paliere și structuri cognitive* și poate fi considerat atît ca o *pătrundere în adîncime* (pe verticală) cît și ca o *extindere pe orizontală* (expansiune a cîmpurilor semantice sau operaționale). Noi am demonstrat, prin cercetări psihologice experimentale, că **transferabilitatea** *este un principiu optimizator al sistemului intelectual.* [37]

În construirea și transformarea metaforei științifice transferul joacă rolul principal pe scena operaționalizării analogiei. Analogia este operația specifică gîndirii științifice care îi imprimă transferului un caracter creativ. (Hegel: „Analogicul duce la logic"). *Cel mai pregnant mecanism operator al metaforei științifice ne apare a fi transferul analogic.* Trebuie să avem în vedere și *disanalogiile*, pentru a evita extensiuni abuzive.

Afirmînd că trans-gresiunea metaforei și cea a metafizicii nu ar fi decît unul și același transfer, Heidegger se referă la echivalența a două tipuri de transferuri: transferul *meta-fizic* de la sensibil la nonsensibil și transferul *meta-foric* de la propriu la figurat. Fie că vorbim de caracterul metaforic al metafizicii sau de caracterul metafizic al metaforei, trebuie să surprindem mișcarea unică ce duce cuvintele și lucrurile *dincolo* (meta-).

Prin metaforă se demască conceptul, care apare ca *reînsuflețit și proiectat în noi orizonturi.* Metafora științifică este verticală, ascendentă și transcendentă. *Transferul dintr-un cîmp referențial în altul* presupune că acest *alt cîmp* este oarecum prezent, în mod nearticulat, și că el exercită o atracție gravitațională asupra semnificației gata constituite (cunoscute), pentru a o smulge din prima sa ancorare și a induce o nouă semnificație. Prin transfer (analogic, invers, complementar sau structural),

[35] R. D. Romanyshin, *Psychological Life from Science to Metaphor*, Stratford, The Open Univ, Press, 1982, p. 89.

[36] W. Gordon, *Synectics. The development of creative capacity*, New York, Harper and Brathers Publ., 1961.

[37] I. Mânzat, *Funcționalități specifice ale transferului în învățarea structural-constructivă*, în „Revista de psihologie" nr. 3, 1988.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

metafora este ajutată să violeze ordinea și sistemul de relații existent anterior. Metafora științifică nu desface structuri și clasificări imanente unei situații de cunoaștere decît pentru a construi alta, care se va stabiliza și ea în structuri și relații noi. Aceasta va provoca un „supliment de sens" prin redeschiderea realului, dar cu prețul unei deconstrucții a claselor conceptualizate.

6.2. **Complementaritatea** („contraria non contradictoria sed complementa sunt" — Niels Bohr) ne poate sugera operația de *complementarizare* prin care opoziția ireductibilă a contrariilor să se transforme într-o co-operare.[38] Max Black aplică creator principiul cuantic al complementarității cînd demonstrează că focalizării enunțului prin cuvînt îi corespunde contextualizarea cuvîntului prin enunț: *metafora-enunț* are ca „focar" un cuvînt cu mutație de sens, iar schimbarea de sens a cuvîntului are drept „cadru" o enunțare completă cu tensiune de sens.[39] Totalitatea procesului este alcătuită din doi timpi, *inverși și complementari*: a) stabilirea deviației = nonpertinență; b) reducerea deviației = metaforă. Această complementarizare s-ar traduce psihologic astfel: în conștiința cititorului, semnificația trebuie să fie în același timp pierdută și regăsită.

6.3. **Comparație și modelare.** Metafora este o comparație *condensată* sau o „comparație în *raccourci*": în loc să constatăm explicit analogii, le comprimăm într-o imagine care pare o identificare. Ideea unei înrudiri între *model* și *metaforă* este fecundă la Max Black, care demonstrează că, în ceea ce privește relația cu realul, metafora e față de limbajul poetic ceea ce modelul e față de limbajul științific. Or, în limbajul științific, *modelul* este un *instrument euristic* care vizează, prin mijlocirea ficțiunii, să distrugă o interpretare inadecvată și să deschidă drumul unei interpretări noi, mai adecvate. M. Black nu este de acord ca metafora să se reducă la o simplă comparație, întrucît „metafora *creează asemănarea* mai curînd decît ar încerca o anumită asemănare preexistentă". I. A. Richards susține că mecanismul metaforei este mai mult neasemănarea decît asemănarea.

6.4. **Abstragere conceptuală vs. abstragere metaforică** (P. Ricoeur). *Abstragerea conceptuală* este punerea în lumină a complexului de elemente simbolizat de concept. Ea nu constă în a uita, a ignora, a elimina atributele secundare. *Abstragerea metaforică* nu constă în a vedea ordinea unei structuri, ci în „a uita", a elimina — a „face abstracție de..." — mai multe atribute pe care termenul metaforizat le evocă în mintea noastră în cazul întrebuințării sale normale. Metafora presupune o *capacitate de abstracție* de un grad relativ înalt: unitatea lucrurilor este surprinsă din varietatea deosebirilor dintre ele[40].

6.5. **Metafora are o structură paradoxală.** Demonstrînd că metafora se dezvoltă din mit, D. Bergren[41] relevă principiul tensional al „identită-

[38] *Idem*, *Extinderi posibile ale principiului complementarității în psihologie*, în „Revista de psihologie" nr. 2, 1984.

[39] Max Black, *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1962.

[40] Gr. Nicola (coord.), *Stimularea creativității elevilor în procesul de învățămînt*, București, Edit., Did. și Ped., 1981, p. 37.

[41] D. Bergren, *From Myth to Metaphor*, în „Monist", *50*, no. 1, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ții în diferență". Ortega y Gasset consideră că paradoxul, perspectiva și figurativul fuzionează în metaforă.

6.6. Intuiția. G. Esnault vede în metaforă „o intuiție care se transportă" și datorită ei „spiritul afirmă o identitate intuitivă și concretă" [42].

Metafora este o intuiție nouă care pornește din imaginație și ajunge la imaginație. Contemplarea fericită a ceea ce este perceput dă naștere unui moment fecund în care se creează o sinteză vie.

Ph. Wheelwright propune o distincție între *epiphor* și *diaphor* [43]. Epifora, termenul lui Aristotel, este transpunerea, transferul ca stare, adică procesul de asimilare care se produce între ideile străine, îndepărtate („transfer depărtat"[44]). Ca atare, acest proces de unire ține de o apercepție — de un *insight* — care este de ordinul *a vedea*. Dar epifora nu poate exista fără *diaforă*, căci *nu există intuiție fără construcție*. Procesul intuitiv, apropiind lucruri îndepărtate, învăluie un moment ireductibil discursiv.

După părerea noastră, *intuiția intelectuală* — așa cum o acceptă H. Bergson — este *a-conceptuală :* în apariția ei (ca o „explozie" sau ca un „flash") intervenția inconștientului este mai accentuată comparativ cu conștiința. Intuiția poate fi o premisă a conceptului, însă conceptul nu poate fi premisa intuiției, ceea ce nu exclude posibilitatea convergenței și coacțiunii lor. Intuiția probabilității a format obiectul unor cercetări exprimentale pe care le-am realizat în legătură cu constituirea ideii de probabilitate în *ontogeneză*.[45]

Metafora științifică *include în structura ei intimă, în ordinea ei „ascunsă", un important potențial intuitiv, și tocmai prin aceasta poate fi considerată ca fiind superioară conceptului abstract.*

6.7. Interpretarea psihanalitică a metaforei : *„transferul"* nu se reduce la un joc între cuvinte, ci operează între felurile noastre de a vedea lucrurile, de a iubi și a acționa.[46] Dacă metafora constă în a vorbi despre un lucru în termenii altui lucru, nu constă ea și în a percepe, a gîndi sau a simți, în legătură cu un lucru, în termenii altui lucru?

Metaforicul, ca o rezultantă a imaginarului, poate fi considerat un susținător al libertății umane, ca „efortul ființei de a înălța o speranță vie în pofida lumii obiective a morții".

Jacques Lacan (acest Salvador Dali al psihanalizei — cum îl numește Paul Éluard) încearcă să promoveze o filosofie a semnificativului, elaborînd o psihanaliză fundamentată pe „subiectul inconștientului" și pe „subiectul semnificantului"[47]. Lacan face legătura dintre formele de

[42] G. Esnault, *L'imagination populaire : métaphores occidentales*, Paris PUF, 1925.

[43] Ph. Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Indiana Univ. Press, 1968, p. 72.

[44] I. Mânzat și S. Chiriței, *Relația dintre transfer și flexibilitate în formarea conceptelor științifice*, în „Revista de psihologie", nr. 1, 1979.

[45] E. Fischbein, Ileana Pampu, I. Mânzat, *L'intuition probabiliste chez l'enfant*, în „Enfance", nr. 2, 1967; E. Fischbein, I. Pampu, I. Mânzat, *Comparison of Ratios and the Chance Concept in Children*, în „Child Development", 41, nr. 2, 1970.

[46] I. A. Richards, *The Philosopy of Rhetoric*, Oxford Univ. Press, 1936.

[47] J. Lacan, *„Le Séminaire". Livre XI. Les quatres concepts fondamentaux en psychanaliyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

limbaj puse în relief de Freud și procesele descrise de lingvistică și retorică. După opinia sa, tradiția psihanalitic americană a uitat dimensiunea cuvîntului : întoarcerea de la studiul semnificantului la subiect, reconsiderarea inconștientului ca discurs asupra *celuilalt*. În demersurile lui Lacan limbajul nu numai că ilustrează inconștientul, dar îl și constituie. Lacan demonstrează că inconștientul care „vorbește" este structurat ca un limbaj, și de aceea utilizarea metodelor lingvistice ne va permite să-i descifrăm legile, iar *figurile centrale* ale acestui limbaj sînt metonimia și metafora.

Ricoeur recurge la o concepție hermeneutică asupra metaforei potrivit căreia „stăpînirea metaforei este aceea a lumii pe care ne-o făurim pentru a trăi în ea". Pentru aceasta putem recurge la experiența psihanalizei, unde *transferul* nu se reduce la un joc între cuvinte, ci operează între modurile de a vedea și a acționa, iar procesul interpretării metaforei are loc la nivelul experienței subiectului.

V. Tonoiu [48] crede că opera mitico-filosofică a lui Mircea Eliade, care luminează omul ca pe un „simbol viu", ar putea fi considerată ca o **metapsihanaliză** — o tehnică spirituală care încearcă să clarifice conținutul teoretic al simbolurilor și arhetipurilor, să facă transparent și coerent ceea ce este „aluziv", criptic sau fragmentar.

7. PSIHOLOGIA DE LA CONCEPT LA METAFORĂ

Relevînd textura metaforică a vieții psihice, R. D. Romanyshin [49] arată că psihologia, mai mult decît toate celelalte științe, a fost nevoită să apeleze la metafore pentru că *viața psihică este* **aluzivă** *și pentru că metafora este o chemare spre transcendere*. Într-adevăr, sistemele marilor psihologi abundă în metafore. J. Piaget sparge în două conceptul de adaptare și îl descrie în forma a două metafore biologice conjugate : asimilare + acomodare. De asemenea, se referă la „conservare" și „echilibru" în organizarea structurilor inteligenței. S. Freud introduce imaginea metaforică a *iceberg*-ului (conștiința e doar partea vizibilă a acestuia), G. C. Jung inventează o sumedenie de metafore cu funcție de concept : „umbra", „persona" (masca), „animus" și „anima" etc. Jung descrie metaforic conștientul ca pe „un vlăstar, un copil al inconștientului ancestral" ; conștiința este o epidermă, o suprafață de ocean, pe cînd inconștientul este fund de ocean etc.

8. VALENȚE EPISTEMOLOGICE ALE METAFOREI — CONCEPT

8.1. **Metafora științifică** este o **structură cognitivă mixtă** *care posedă atît trăsăturile conceptului cît și pe cele imaginar-figurative : ea depășește limitele conceptului și încorporează avantajele artisticului ridicat la nivel conceptual*. Astfel metafora utilizată frecvent în literatura științifică neclasică are o sporită putere evocatoare și liberatoare care derivă din

[48] V. Tonoiu, *op. cit.*, p. 120—121.
[49] R. D. Romanyshin, *op. cit.*, p. 173.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

funcția de transcendere : *trece dincolo de real și de rațional și stăpînește liber imperiul posibilului și imposibilului.* Metafora științifică apare astăzi ca o trebuință fundamentală a științei de a-i restitui omului capacitatea de transcendere și cosmizare.

8.2. **Știința neclasică creatoare este întotdeauna și metaforică, nu doar conceptuală :** metaforicul și conceptualul sînt *laturi complementare* ale aceleiași organizări mixte sub forma unui *cîmp cognitiv în care ideile vizează și imaginile meditează.* Cele două structuri își au fiecare avantajele și dezavantajele lor. Avantajele sînt însă complementare. În **metafora-concept** se presupune o predominare relativă a metaforicului, iar în **conceptul-metaforă** are prioritate conceptualul. Ponderea relativă a uneia din laturi este dictată de *stilul cognitiv* al cercetătorului contemporan, cum ar fi, după P. Warr [50], „asumarea riscului", un stil preponderent metaforizat sau „tendința spre conformitate", care favorizează predominarea conceptului.

8.3. **Metafora-concept** a fost intuită, cu mult timp în urmă, de către Lucian Blaga, care ne-a explicat importanța *metaforelor revelatorii*, destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, să dezvăluie un mister. Blaga evocă *trans-semnificația* revelată metaforic de un mit. Într-adevăr, acceptăm și înțelegem astăzi importanța covîrșitoare a transsemnificației în gîndirea neclasică din mitologie, hermeneutică, eschatologie, cosmologie, psihologie.

8.4. *Meta-fora din știința neclasică aparține unui* **metalimbaj** *sau* **meta-discurs** *în curs de constituire care caracterizează meta-teoriile și meta-științele actuale.* Fără metaforizare, gîndirea științifică actuală nu poate aspira la **proiectarea meta-fizică a științei** cerută de noua epistemologie. Astăzi *științificitatea* asimilează în cadrele ei funcționale *metaforicitatea*, creîndu-se astfel *un nou gen de echilibru armonic între gîndire și imaginație, între fizic și meta-fizic, între imanent și transcendent, între știință și filosofie.*

8.5. Abordarea limbajului științific în plan general metodologic face posibilă analiza rezultatelor fecunde ale unui **raport esențial** (s-ar putea spune recesiv, în terminologia lui Mircea Florian) *între enunțul metaforic și structura conceptuală* pentru o mai bună explicitare a dinamicii gîndirii științifice [51]. Șocul semantic al metaforei constituie un instrument euristic-creativ în gîndirea științifică. Metafora cu funcție de concept are menirea de a înscrie elanul imaginației într-un efort de „a gîndi mai mult " la nivelul conceptului.

8.6. **Metafora științifică** *depășește atît virtuțile conceptului cît și ale metaforicului prin calitatea sa de* **sistem sinergetic** *în care cele două componente co-operează „împreună și deodată", concentrat și coerent.*[52]. Metafora-concept are o dublă deschidere, una care aprofundează, alta care **exaltă,**

[50] P. Warr, *Thought and Personality*, Baltimore, Penguin Books, 1970.

[51] M. Bradie, *Metaphors in Science*, 8-th International Congress of Logic, Math. and Phil. of Science, Moscow, 1987, Abstracts vol. 4, part. 1.

[52] Vezi, de ex., I. Mânzat, *A project of synergetical psychology*, în „Revue de Psychologie", no. 1—2, 1991 ; *Idem, Psihologia sinergetică*, în „Academica" nr. 1 (13), 1991, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în chip corelativ, fiinţa noastră şi Fiinţa lumii, este o închidere ce se deschide. **Imaginaţia conceptuală** (alias gîndirea metaforizantă) **depăşeşte** gîndirea ascetică şi cenzurantă, este o manifestare a riscului şi cutezanţei intelectului, principiu de eternă tinereţe, de elan juvenil un „amplificator" al psihismului uman. *În centrul cel mai adînc al spiritului, ştiinţa şi poezia sînt una, un singur act creator.* Metafora cu funcţie de concept conţine un dram de mister, care nu este niciodată descris şi explicat odată pentru totdeauna, *ci trebuie mereu descifrat şi reconstituit*, aşa cum o partitură muzicală nu este niciodată pe deplin descifrată, ci cheamă o execuţie mereu nouă. De aceea **metafora-concept** *este mai „vie", mai relevantă şi mai cuprinzătoare decît conceptul pur.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

C. NEGRUZZI INEDIT (II) *

Dan Mănucă

Printre hîrtiile pe care generalul Mihai Negruzzi i le-a oferit tatălui meu, preotul Mihai Mănucă, spre a le transcrie, se aflau şi numeroase acte referitoare la familia Negruzzi. Multe din ele fuseseră folosite de V. Ghiacioiu, altele vor fi folosite de G. Călinescu. Au rămas însă destule altele, ale căror originale se află în parte la Institutul „G. Călinescu", în parte presupun că s-au pierdut între timp, rămînînd doar copiile şi cîteva fotocopii făcute de tatăl meu. Fiind vorba despre viaţa unui scriitor, corijările şi adăugirile pe care le aduc se vor arăta utile viitorilor biografi ai lui C. Negruzzi.

Cîteva acte îl privesc pe tatăl scriitorului, Dinu Negruţ. Angajat într-o păguboasă afacere cu poştele, falimentară după năvălirea eteriştilor, paharnicul Dinu nu şi-a revenit niciodată materialiceşte, deşi a făcut numeroase tentative. Despre una dintre acestea vorbeşte scrisoarea adresată spătarului Enachi Danu, la 19 mai 1824, prin care îi cere să-i înmîneze Plohiriţei Dimachi suma de două mii de lei, din banii datoraţi vornicului Neculai Dimachi, fost asociat în amintita tovărăşie. La 24 mai 1824, vorniceasa Plohiriţa iscăleşte de primirea sumei. Dacă socotelile dintre Negruţ şi Dimachi se vor fi stins ori nu, deocamdată nu se cunoaşte. Probabil că alte necazuri se vor fi abătut pe capul paharnicului Dinu, care moare la 11 aprilie 1826. Peste puţin, la 26 iunie, Costache Negruzzi va alcătui un „izvod (...) al strailor din sîpet", probabil ale tatălui, înregistrînd nu numai hainele, ci şi argintăria şi giuvaericalele. Grijuliu cu averea sa, împuţinată de datoriile rămase după falimentul amintit, Costache Negruzzi lasă neamurilor spre păstrare obiecte mărunte de gospodărie, cerînd pentru ele dovadă: „acesti arămuri ale nepotului Costachi Negruţ, ci le-au lăsat la mine şi sînt în camară, cînd îi vor trebui dumisale, să aibă a i să da" (25 aprilie 1827). Oricîtă avere îi va fi lăsat paharnicul Dinu, feciorul Costache Negruzzi este îngrijorat de sumele pe care le are de plătit. Sînt cunoscute demersurile pentru anularea acestor datorii. Au fost publicate unele socoteli ale lui Costache Negruzzi,

* Partea întîi a apărut în „România literară", XXIV, 1991, nr. 23, din 6 iunie, p. 12—13. Reiau cîteva din lămuririle de acolo.

Prin 1942—1943, tatăl meu, Mihai Mănucă, preot în Iaşi, intrase în relaţii mai apropiate cu generalul Mihai Negruzzi, nepot al scriitorului. Acesta i-a dat, spre a le ordona, transcrie şi publica, foarte multe din actele familiei Negruzzi. După război, dosarele au fost luate de la generalul Negruzzi de George Călinescu şi astfel au ajuns în păstrarea Institutului de Istorie şi Teorie Literară care îi poartă numele. Consultînd acest fond şi comparîndu-l cu transcrierile făcute de tatăl meu, am constatat că nu pentru toate copiile există şi un act original. Presupun deci că acestea ori se vor fi păstrînd în altă parte, ori se vor fi pierdut, de vreme ce, aşa cum mărturisea G. Călinescu, în posesia lui Mihai Negruzzi au rămas încă două mape cu documente, în afară de cele douăsprezece aduse la Institut.
Prescurtarea „inv." precede numărul de inventariere a actelor de la Institut.

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 139—147, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

interesat în cîştigarea unui proces ce nu părea să aibă sfîrşit. V. Ghiacioiu a reprodus suplica scriitorului către baronul Rückmann, consulul rus, trimisă la 8/20 decembrie 1835. Comentînd-o, G. Călinescu socoteşte gestul lui Negruzzi nepotrivit. Cum prea bine se ştie, un interes deosebit în această afacere avea şi Mihail Sturza, domnul Moldovei, care urmărea să-şi scoată datoriile prin păgubirea lui C. Negruzzi. Sturza îi făcea şicane supusului său căminar, care însă refuza să se dea bătut. La 20 mai 1835, Negruzzi înaintează domnului o jalbă — necunoscută pînă acum — prin care expune detaliat chestiunea, înşiră nedreptăţile care i se făcuseră şi îşi pledează cauza cu mult patos. Rezumînd desfăşurarea lungului proces şi referindu-se la ultima sentinţă, Negruzzi consideră că „aceasta mă osîndeşte pe mine numai a plăti suma de 122.540 lei capite şi dobîndă, sumă care mie îmi aduce cea mai desăvîrşită stingere şi calicie". Şi mai departe, fără multe ocolişuri, îi reproşează domnului : „eu, prin jaloba me, m-am rugat înălţimii voastre să porunciţi să-s iei în băgare de samă dovezile mele, pe care Divanul nici n-au vrut a le vide. Şi înălţimea voastră, prin înaltul buiurdiu de sub no. 282, aţi poruncit Logofeţiei ca, cînd vi să va înfăţoşa anaforaua, să mă înfăţoşăz şi eu, cu dovezile mele. După ce am priimit zapisca Logofeţiei din 6 mai, sub no. 2748, ca să mă aflu cu dovezile, spre a mă înfăţoşa înălţimii voastre. Însă dovezile mele tot nu s-au cercetat şi anaforaua s-au întărit." După un asemenea afront direct, îndeplinirea rugăminţii din final („să nu suferiţi a să călca acest fel în picioare de către Divanul Înalt nişte dreptăţi cunoscute, hotărîte de toate formalitalele de Divanul Obştesc şi Prea Sfinţitul Mitropolit şi netăgăduite de însuş boierii companiali a menzilului") devenea iluzorie. O dovedeşte rezoluţia pusă de domn, în atenţia logofătului Dreptăţii : „să va urma după hotărîrea dată". Abia de acum înainte, exasperat de abuz, Negruzzi se va decide să i se adreseze lui Rückmann, în decembrie 1835. Consulul rus s-a oferit să intervină într-o problemă în care era implicat nemijlocit protejatul său, domnul Sturza. Probabil Negruzzi era prea desnădăjduit pentru a-şi mai fi calculat dinainte şansele.

Se pare, aşa cum susţin mai toţi biografii, că scriitorul ar fi moştenit de la tatăl său oarecare înclinaţii către speculaţiile băneşti. Faptul se confirmă prin mai multe scrisori dintre 1850 şi 1852, prin care Negruzzi este însărcinat cu orînduirea treburilor financiare ale întinsei familii a Negruzzeştilor. Astfel, la 8 februarie 1850, Ruxanda Negură, mătuşa scriitorului, îşi împuterniceşte nepotul să se ocupe de partea ce-i revine ei din averea fratelui Manolache. Este vorba de Manolache Negruţ, la a cărui moşie Tîrnova s-au refugiat în 1848, fugind de holeră, Maria Negruzzi cu fiii ei Leon, Iacob şi Neculai. De altfel, văduva lui Manolache Negruţ, ea însăşi interesată de recuperarea în întregime a moşiei Tîrnova (aşa cum reiese dintr-o scrisoare din 8 iulie 1852), se va adresa tot lui Costache Negruzzi, cerîndu-i să cumpere el mai întîi moşia de la cumnaţii Gheorghe Negruţ, Ianache Negruţ, Negură şi Vidraşcu, urmînd ca ea, Marioara Negruzzi, să o răscumpere după o vreme.

În sfîrşit, un act din 18 februarie 1831 stă mărturie vigilenţei de proprietar a lui Costache Negruzzi, care intervenise pe lîngă oficialităţi să apere moşia Şărăuţi de încercarea unui călugăr, probabil de la o moşie învecinată, de a intra cu tăierile în pădurea acestei moşii. Mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tîrziu, scriitorul va vinde satul, spre acoperirea datoriilor rămase de la tatăl său.

Alte documente din fosta arhivă a generalului Mihai Negruzzi aduc date noi despre familia scriitorului. Arborele genealogic al Negruzzeştilor a fost alcătuit de Gh. Ghibănescu, în urmă cu mai bine de o jumătate de secol. Au rămas cîteva goluri, dintre care unele pot fi acoperite acum, prin întregirile conţinute în actele despre care scriem. Putem reconstitui astfel familia unuia dintre unchii scriitorului, anume Gheorghe Negruzzi, agă, mort în 1843, cînd copiilor săi li se deschide un „dosar de tutelă". În acel an, defunctul agă avea trei urmaşi : Ianachi, Neculai şi Smaranda. Certificatul respectiv, datat 23 decembrie 1876, include o copie de pe dosarul din 1843 şi nu aminteşte nimic despre al patrulea copil al agăi Negruzzi, anume Anica, înregistrată însă de Gh. Ghibănescu în arborele alcătuit de el. Înclinăm să credem fie că în această spiţă, întocmită în cea mai mare parte după indicaţiile lui Iacob Negruzzi, s-a strecurat o eroare, fie că în 1843 Anica Negruzzi, dacă va fi existat, murise. Soţia agăi Negruzzi, Profira, era născută în 1799 şi a murit în Iaşi, la 7 februarie 1869. Smaranda Negruzzi, născută în 1824, s-a căsătorit cu colonelul Iorgu Voinescu, ce-şi zicea „consul elinesc". La 26 mai 1842 li s-a născut un fiu, Eugeniu, botezat de Pulheria Ghica la biserica Banu din Iaşi. Cu un an mai mare decît Iacob Negruzzi, Eugen Voinescu îşi va împleti adesea copilăria şi adolescenţa cu ale viitorului „secretar perpetuu" al Junimii. După cum reiese din jurnalul lui Iacob Negruzzi, cei doi veri s-au întîlnit de numeroase ori în capitala Prusiei. După studii în occident, Eugen Voinescu (a cărui dată de naştere este înregistrată greşit în toate lucrările referitoare la el) se va consacra picturii, specializîndu-se în marine şi obţinînd o medalie la Paris, în 1869. Scurtă vreme consul al României la Budapesta, prin 1881, Eugeniu Voinescu va fi profesor la Şcoala de bele-arte din Bucureşti, pînă la moartea sa, întîmplată în 1909.

Alte documente sporesc informaţiile pe care le avem despre Leon Negruzzi, fiul mai mare al scriitorului. Pînă acum despre el se ştia doar că şi-a făcut studiile la Academia Mihăileană. Dar un act din 14 martie 1845 atestă că, la cererea tatălui, Leon fusese admis în miliţia pămînteană „pe temeiul aşezămîntului pentru nevrîstnicii tineri nobili, la arma de infanterie". Lui Costache Negruzzi i se aduce la cunoştinţă faptul, pentru a-i procura fiului uniforma corespunzătoare.

Cele mai multe documente au în vedere bogata activitate administrativă a lui Costache Negruzzi. Elementele noi pe care ele le conţin sînt relativ puţine. Se confirmă în schimb cele mai multe din faptele cunoscute pînă acum doar cu aproximaţie. De aceea, nici nu vom insista asupra unor astfel de acte, foarte numeroase în arhiva generalului Mihai Negruzzi, urmărindu-le cu precădere pe acelea care aduc date inedite. Toate documentele evidenţiază strădaniile scriitorului de a-şi îndeplini cu rîvnă îndatoririle. Orice însărcinare era dusă la capăt cu meticulozitate, dacă nu chiar cu oarecare pasiune. Deputat al ţinutului Iaşi din 15 octombrie 1837, peste nici o lună, la 7 noiembrie 1837, C. Negruzzi era numit în comisia destinată „să reveduiască pînă la 20 aceştii luni sămile veniturilor şi a cheltuielilor Eforiei oraşului Eşii, făcute în curgirea anului de către foştii mădulări a Eforiei".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tot în acest an, scriitorul publicase *Maria Tudor*, cunoscuta traducere din Hugo, şi o dedicase lui Alexandru Sturza. Comentarii exacte sînt tipărite de Liviu Leonte, în *Opere* (Bucureşti, Minerva, 1986, p. 511—518). În arhiva generalului Mihai Negruzzi se păstrează o scrisoare de mulţumire adresată de boicrul de la Miclăuşeni îndrăzneţului traducător (inv. 2753). O transcriem, ca o probă a schimbului de idei din acea epocă.

Miclăuşănii, 1837, mai, 18 zile

Domnul mieu,

Pătruns de cunoştiinţă pentru osăbire cinstirii ce-mi faceţi cu dedicarisire tălmăcirii în limba patrici a dramii lui Victor Hugo *Marie Tudor*, eu mă socot pre norocit astăzi că prin prilejul acesta pot a vă însămna estimul ce vă păstrez şi totodată mulţămire pentru bunătate ce aţi avut a-mi trimite ş-un ezamplariu, pe care cetindu-l cu plăcere ce mai vii, îl voi păstra pururе ca un sămn netăgăduit a dragostii şi prietenii voastre. Şi pururе voi mărturisi prin ial şi voi slăvi patrioticeasca voastră răvnă către luminare şi binele naţăi.

În asămine sămţări fiind, pentru d[omnia] voastră fericire de a vă slăvi şi a vă iubi îmi va fi o măngăiari foarte scumpă, avînd de cinste a mă însămna a d-voastre plecată slugă

Al. Sturza

La sfîrşitul anului 1838, scriitorul este însărcinat cu alcătuirea unei situaţii exacte a contribuabililor din Iaşi. În februarie 1839, lui Costache Negruzzi i se adresează o scrisoare de mulţumire pentru „stăruinţa" depusă în „a se descoperi adevăratul număr al lăcuitorilor dajnici", fapt care „au adus un însemnător folos veniturilor statului". De altfel, Negruzzi va primi numeroase alte asemenea scrisori de mulţumire, cu deosebire ca director al Visteriei, subliniindu-se de fiecare dată „sîrguinţa". Asemenea recompense din partea Obşteştii Adunări, scriitorul primeşte la 6 martie 1845, 8 martie 1846, 3 martie 1847, 5 martie 1848.

Oricît ar fi tras în cumpănă poziţia sa politică, Negruzzi era pesemne un prea bun gospodar, pentru a nu fi protejat şi recompensat. Semnificativ este un fapt necunoscut pînă acum : la 4 mai 1839, scriitorul primeşte rangul de vel-spătar, pentru serviciile aduse administraţiei (aflăm cu acest prilej că Negruzzi a fost o vreme şi ispravnic). La 6 iulie 1839, Costache Negruzzi s-a căsătorit cu Maria Gane, naş fiind spătarul Gheorghe Hermeziu, chiar în biserica mitropolitană din Iaşi. Peste puţin timp, la 15 august 1839, profesorul italian Domenico Croscelli dedică un poem tinerilor căsătoriţi. Îl publicăm în întregime (inv. 2752), transcris din aceeaşi arhivă a generalului Mihai Negruzzi, menţionînd totodată că originalul a fost văzut şi de G. Călinescu şi transcris parţial (cîteva rînduri şi o strofă) în studiul din 1958 şi apoi în ediţia a doua din *Istoria literaturii*.

All'Ornamento
de la moldava letteratura
al modello
de le sociali virtù

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a
Costantino Negruzzi
che
In bene augurati auspici
novellamente impalmato
a
Marie Gannj
Donzella di tutti pregi fornita
Tranquilla vita ne mena
Fra gli ozii placidi
De la campagna
Un Italiano
a dimostrazione di stima ed onoranza
Questi versi
ove
I piaceri campistri
Vengono designati
Rispettoso ne offre

Signore

Le sembrerà al certo strano, o Signore, io straniero del tutto in questa città e senza alcun din Lei personale conoscenza ardisca d'indiviazzerle queste poche ed in colte Itale rime, vergate in fretta e alla peggio al suono melanconico di una cetera dolente, e discordata, cesseranno però senza meno le meraviglie, s'Ella vorrà por mente per un instante al gridol presso che unanime, delle di Lei estetissime letterarie cognizioni, e del carattere gentile e filantropico che tanto eminentemente la fregia ed adorna. Questo grido é stato di bastevole sprone all'incerto animo mio, ogni ben giusta timidità ad imprendere dileguandone; e questo pur anco fondatamente mi lusinga che s'Ella avrà a vile la meschinità del lavoro, farà almeno buon grado alla ingenua e volenterosa mia volontà. Condotto instanto da questa allettatrice speranza, alla di Lei volevole prottezione raccomandandomi, hò l'onore di baciarle le mani, e di prottestarmi con i sentimenti della più alta stima e considerazione. Di V[ostra] S[ignoria] umilo e dev[otato] servo,

Domenico Croscelli

ANACREONTICA

Iassi, 15 agosto 1839

La dove il rio mormora
Col piede d'argento,
E mille volatili
Fan dolce concerto

Al rezzo d'un salice
Tra l'erbe ed i fiori
Sediamoci, o, Fillide,
Delizia a pastori.

Di tremolo Zefiro
Al soffio lascivo
Qui muovon le Driadi
Il passo furtivo.

Sediamo. A te prossimo
De'mesti mortali
Qui cessa tristizia,
Qui scordansi i mali.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Di Marte lo strepito
E ignoto in tal loco,
Qui solo di Venere
Conoscessi il fuoco.

Non può qui degli avidi
Stranieri l'impero,
Qui nò non sovrastaci
Il Galo o l'Ibero.

Qui lusso, avarizia
La pace non toglie,
Discrete, eseguibile
Son tutte le voglie.

Qui cura sollecita
Il cuor non ci morde,
Se noi de la cetera
Tocchiamo le corde.

Il crin coroniamoci
Di giovani rose,
E l'Eco ripetaci
Canzoni amorose.

Voi, figlie di Doride,
Venite, ascoltate,
Voi, Silfi, voi, Genii,
Il volo sostate.

Tu madre benefica,
Tu madre d'amore,
Invia le tue cariti
A me tuo cantore.

Il nome già m'agita
Per Fillide bella,
Dai lumi che vibrano
D'amore quadrella.

Sussura coll'aere
La bionda sua treccia,
Enado ceruleo,
D'attorno l'intreccia.

Gli sguardi son languidi,
E nero il suo ciglio,
Le gote si tingono
D'un bianco vermiglio.

Il varco agnor umido
Del roseo suo labro
Un puro rassembrami
Tra neve ginabro

Il bracio ha tornatili,
Il sen colmo e bianco,
Il pie breve ed agile,
Versatile il fianco.

Tutt'Essa...ah'già Fillide,
Mi bea d'un sorriso...
Non reggo a tant'estasi,
Io sono in Eliso.

La 1 martie 1840, împreună cu aga Ilie Kogălniceanu, aga Grigore Crupenschi şi vel-aga Iancu Ralet, scriitorul e numit în comisia care cercetează bezmenul „locurilor greco-monastireşti de aice din Ieşi". La 25 aprilie 1842, Negruzzi este ales prin „covîrşirea glasurilor cerute de pravilă", „mădular al Gheneralnicei Obicinuitei Adunări". În acelaşi an, la 20 octombrie, scriitorul va fi numit prin decret domnesc director la departamentul Visteriei, în locul demisionatului Iordache Gane. Am amintit de acest document, întrucît biografiile de pînă acum ale lui Costache Negruzzi (chiar cea mai temeinică dintre ele, a lui G. Călinescu) înregistrează greşit data numirii scriitorului la Visterie, copiind întocmai actul întocmit de Negruzzi însuşi în vederea pensionării, prilej de a-şi asigura, printr-o măruntă mistificare, o ireproşabilă continuitate a funcţiilor.

De o seriozitate unanim recunoscută, scriitorul a fost numit nu o singură dată în diferite comisii pentru cercetarea învăţămîntului din Moldova. Aşa s-a întîmplat şi în 1844. Negruzzi era acum membru al Obşteştii Adunări, fiind numit într-o comisie care să urmărească „principiile priimite în învăţătura publică, (...), aplicaţia lor şi să (...) pre-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţuiască rezultaturile; iar pe de altă parte, să se înţăleagă cu Epitropia pentru reformele ce s-or socoti de cuviinţă a să mai introduce". La 29 decembrie 1844, Negruzzi e convocat la Academia Mihăileană, spre a participa la lucrări. Probabil pentru ca domnul să aibă un control nemijlocit asupra modului în care vor fi dirijate şcolile publice, în comisie va fi inclus şi beizadeaua Grigore Sturza, lui Negruzzi aducîndu-i-se la cunoştinţă aceasta, la 7 aprilie 1845. În acelaşi an, la 30 septembrie, scriitorul este ales într-o altă comisie, „pentru cercetare redacţiei pravilor votate în sesie din curgătoriul an 1845", împreună cu vornicii Iordache Balş şi Scarlat Crupenschi, cu logofătul Costache Mavrocordat şi postelnicul Dimitrie Bran (fratelui acestuia, maiorul Iancu Bran, Negruzzi îi va dedica una din „scrisoriie" sale). La lucrările privitoare la şcoli Negruzzi participa probabil cu oarecare folos. Aşa s-ar explica frecvenţa numirii sale în diverse comisii ce lucrau în îmbunătăţirea învăţămîntului. La 12 noiembrie 1848, el devine membru al Epitropiei Învăţăturilor Publice, alături de logofătul Costache Mavrocordat şi vornicul Vasile Beldiman. Priceperea aceasta scriitorul avea să şi-o arate şi cu prilejul redactării contractului cu profesorul Karl Fieweger, la 29 august 1852. Pe trei foi mari (inv. 2755), sînt înşirate şase articole scrise în franceză, cuprinzînd condiţiile de educare a lui Leon şi Iacob Negruzzi, în pensionul pe care Fieweger avea să-l deschidă la Berlin, cei doi tineri urmînd a face „leurs études tant collégiales ou humanitaires, que professionnelles ou universitaires". Contractul, în vigoare de la 1 noiembrie 1852 şi încheiat pe o perioadă de şapte ani, va fi respectat, după cîte ştim, cu stricteţe, de ambele părţi, cel puţin în ceea ce priveşte prevederile financiare. Cît despre cele educative, articolul al doilea stipula între altele: „Pour mettre ses élèves en mesure de faire une éducation vraiement soignée et d'acquérir une instruction solide et positive, de nature à leur assurer un jour une position honorable dans la société, en leur procurant les moyens de gagner leur vie grace aux connaissances qu'ils auront acquises, le Directeur de la pension s'engage formellement et solennellement à exercer sur ses élèves et nommément sur les deux fils de M. Negrouzzi, non seulement une survéillance toute paternelle et pleine de sollicitude, mais aussi une action tellement constante, incisive et énergique qu'il puisse offrir au père de ses élèves toutes les garanties désirables pour mener à bonne fin l'œuvre de l'éducation qui lui est confiée". Cît despre cele educative, articolul al doilea stipula între altele: „M. Fieweger s'engage à mettre à profit tous les moyens dont l'art pédagogique dispose pour faire de ses élèves non seulemenet des hommes instruits, mais aussi des hommes de cœur et de caractère; aussi il ne cessera pas un seul moment de préter une attention constante et soutenue à tout ce qui peut exercer une influence sur le moral de ses élèves; il ne perdra jamais de vue le grand but vers lequel toute bonne éducation rationelle doit tendre incessamment. Savoir à celui de former dans l'élève l'homme qui sera maître de lui même dans le grande acception du mot, réunissant en lui toutes les conditions voulues pour être heureux et utile à ses semblables et à lui même par l'accomplissement conciencieux et intelligent de tous les devoirs dont il aura un jour à s'acquitter comme un bon ouvrier de l'humanité. En un mot, le chef de la pension appellera à son aide tous les agents à la disposition de l'éducateur pour voir ses efforts couronnés

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

du plus heureux succès en inspirant à ses élèves avec le gout du travail, honneur de l'homme et source du véritable bonheur humain, l'amour du bien et de la vérité et en imprimant au caractère de la loyauté, de la pérsévérance et de la férmeté". Om de cuvînt Karl Fieweger va deveni cel mai important personaj din copilăria și adolescența lui Iacob Negruzzi, mărturie stînd paginile din jurnalul german al fiului scriitorului.

După lista funcțiilor, amintită mai înainte, adoptată întocmai și de G. Călinescu și de exegeții de pînă azi, Negruzzi ar fi fost numit director la Departamentul Lucrărilor Publice la 15 iulie 1850. Or, decretul a fost iscălit de Grigore Ghica două zile mai tîrziu. Iar la 20 iulie, Negruzzi încă nu fusese instalat, încît ministrul respectivului departament abia îi aducea și el la cunoștință — chiar dacă formal — decretul domnesc. La sfîrșitul anului 1851, în 24 decembrie, scriitorul primește sarcina de a rezolva problema pesemne spinoasă a „grănățuirii moșiei Ocnei", întrucît o parte dintre locuitorii Tîrgului Ocna nu se achitau de datoriile fiscale. Cu veniturile ocnelor de sare treburile nu mergeau în genere prea bine. Situația aceasta era agravată de unele neorînduieli în organizarea transporturilor de sare către Galați și scriitorul, care probabil rezolvase bine însărcinarea anterioară, se pomenește numit cu punerea în rînduială a transportului din ocnele de sare, la 21 ianuarie 1852. Rezultatul pe plan literar al călătoriei a fost cea de a XXIX-a scrisoare, zisă *Pelerinagiu la Tîrgu Ocna* și apărută la sfîrșitul anului în „Gazeta de Moldavia".

Se pare că și Ghica Vodă prețuia la Costache Negruzzi o anume experiență administrativă, oferindu-i mai des decît predecesorul său putința de a și-o fructifica. La 25 noiembrie 1853, scriitorul era împuternicit să supravegheze darea în antrepriză a venitului vămilor Moldovei, operațiune ce urma să se desfășoare la București. Lipsesc însă știrile despre această călătorie a sa în Țara Românească. Acum, Negruzzi era director al Visteriei și în această calitate se îngrijea de bunul mers al treburilor. Printre hîrtiile lăsate de el se află și o propunere, din 20 februarie 1854, privitoare la mai buna organizare a Visteriei.

O dată realizată Unirea, Negruzzi nu renunță la nici una din slujbele cu care era însărcinat, aducîndu-și contribuția sa — modestă — la consolidarea istoricului act. În linii mari, activitatea sa în această direcție este cunoscută. Rîndurile noastre vor reliefa însă unele aspecte noi, mărunte desigur, care completează însă imaginea ansamblului. Astfel, la 24 iunie 1859, scriitorului i se amintește că este membru al comisiei mixte privitoare la vămile celor două principate, fiind invitat să urgenteze lucrările, amînate, se pare, din cauza bolii. La 25 iulie 1859, Negruzzi este solicitat de Lascăr Catargiu, printr-o lungă și politicoasă adresă, să dea ajutor la efectuarea catagrafiei locuitorilor din plasa Turia, în care era cuprinsă și moșia sa Trifești. I se reamintește experiența sa în acest domeniu, „cunoștințele" și „ispita" lui într-o chestiune importantă pentru țară, pentru aproximarea „puterii și slăbiciunii statului". Probabil scriitorul va fi răspuns favorabil solicitării și experiența sa va fi fost de un real folos. Greu s-ar explica altfel motivul pentru care el va fi adoptat și în administrația lui Cuza, fiind numit director al Statisticii centrale, la 29 octombrie 1859. În această calitate, a participat, între altele, împreună cu doctorii Cuciureanu, Fău și Glicu, la elaborarea unui proiect pentru

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„reorganizarea ospitalurilor". La 17 februarie 1860, este rugat ca, alături de D. Grigoriu și I. Boian, să elaboreze un „projet de administrație" a spitalurilor din Moldova.

Că Negruzzi participa direct la bunul mers al administrației lui Cuza o arată și o adresă alcătuită de scriitor în iunie 1861 : ca ministru interimar la ministerul de finanțe al Moldovei, făcuse o anchetă în legătură cu abaterile săvîrșite de un funcționar incorect din serviciul poștelor, propunînd îndepărtarea lui. Prin apostila sa, domnitorul întărește propunerea lui Negruzzi.

Cu toată ordonata-i carieră, Negruzzi nu a avut pasiuni administrative și nici nu a făcut vreodată exces de zel în această direcție. Cînd a fost solicitat, a răspuns cu promptitudine și și-a îndeplinit conștiincios îndatoririle. Nici după Unire nu și-a modificat optica. Intervin însă vîrsta și boala, scriitorul retrăgîndu-se treptat din diferitele funcții. A fost totuși deputat în Adunarea Legislativă a României, în această calitate fiind ales, la 30 ianuarie 1862, membru în comisia pentru verificarea mandatelor deputaților noi. Dacă va fi participat sau nu la întruniri este un lucru despre care nu se prea cunosc multe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VERSIFICAȚIE ȘI RETORICĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XVIII-LEA

Mihai Gherman

Într-o carte tipărită în 1642 la Cîmpulung, puțin studiată — probabil datorită rarității sale —, intitulată *Învățături preste toate zilele, alease pre scurt den multe cărți dumnezeiești de folosință creștinilor, prepuse de pre limba grecească pre limba românească*, cea de a douăsprezecea învățătură se intitulează: *Învățătură pentru căci nu se cade creștinilor să batjocurească pre călugări, carii sînt chip îngeresc, că aceia nu batjocuresc pre dînșii, ce pre Dumnezeu; alease de mitropolitul Matheiu Mireul*[1]. Ea este, după cîte știm, prima traducere în limba română a unui text al lui Matei al Mirelor. Identificarea surselor traducerii românești, precum și stabilirea relațiilor dintre original și traducere[2] ar constitui o operație de glosare pe care istoricul literar se simte dator să o înfăptuiască fără să aibă sentimentul (sau orgoliul) că ar schimba cu ceva datele esențiale ale istoriei literare.

Atrage însă atenția în textul de față (care, împreună cu cel precedent, *Învățătură ca să nu urgisească nimenea pre preotul*[3], se disting net de celelalte zece învățături) calitatea deosebită a scriiturii. Mai atrage atenția foarte curioasa dispunere alternativă a punctelor și a virgulelor, singurele semne de punctuație folosite; ele nu marchează fragmente de propoziție, propoziții sau fraze, ci structuri de alt tip. Chiar dacă folosirea punctului și a virgulei este deosebit de arbitrară în textele din această epocă, observăm că ele apar aici în multe situații în care nu le întîlnim vreodată în alte texte. Mai mult, alternanța riguroasă a celor două semne (ea nu este încălcată decît de două ori — ceea ce ne îndreptățește a considera excepțiile ca simple omisiuni de tipar —), ne arată că, fără îndoială, împărțirea textului prin cele două semne este departe de a fi neintenționată sau întîmplătoare.

[1] p. 52 v. — 53 v.

[2] Matei al Mirelor, *Istoria celor petrecute în Țara Românească*, în August Treboniu Laurian *Tezaur de monumente istorice pentru Romănia*, vol. I, București, 1862. Sursa textului o găsim în capitolul *Nu se cade să disprețuim schima îngerească a călugărilor*, p. 362—363. Textul original face parte dintr-o serie de învățături pe care cărturarul grec le adresează domnitorului muntean. Prin faptul că textul se adresează în tălmăcire tuturor creștinilor, cel care a efectuat traducerea a fost nevoit să facă și unele modificări, adăugînd sau omițînd unele mici fragmente. Finalul însă, ale cărui urări se potrivesc mai bine unui domnitor decît unui creștin de rînd, a fost modificat substanțial. Unele formulări rămase (*pre vrăjmași, pre toți, de pururea să-l supuie supt picioarele voastre*), se potrivesc mai degrabă cu adresarea către un domnitor. Aceasta ne îndreptățește să considerăm că sursa grecească a fost tradusă liber și adaptată unui alt demnitar. Nu ne putem pronunța, la ora actuală, asupra persoanei traducătorului. Oricum, întreaga întreprindere nu este străină de egumenul de la Cîmpulung, Melchisedec din Peloponez.

[3] Și acest text este o traducere liberă după Matei al Mirelor; cf. August Treboniu Laurian, *Op. cit.*, p. 360—362, capitolul *Nu se cade a defăima față bisericească*.

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 149—154, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acceptînd că acestă structurare este voită, obţinem următoarea aşezare a textului :

Aşa se cade tuturor, creştini blagosloviţi,
Pre chipul îngeresc să nu-l batjocuriţi ;
Pre călugării, săracii, de ce nu-i iubiţi
Căce vă face diavolul de-i urîţi,
Că el pururea-i uraşte,
Pre mireani-i îndeamnă de nu-i lasă în pace,
Că foarte le rămneaşte. De trei ori să fie blestemat
Acel Velzevul, orrbul întunecat
Că, de cînd au căzut ei den cinstea lui,
Călugării vor să-i ia scaunul lui.
Să-i ia locul lui şi îngeri să se facă,
Pre Dumnezeul ceriului cu slavoslovie să-l mărească
Stolul cela ce-au căzut den nălţimea cerească,
De dinşii să vă împle şi nemica să nu lipsească.
De dinşii să se împle stolul cela ce-au căzut,
Că aşa se spune în Scriptură şi Cartea lui Dumnezeu.
Iară el, întunecatul, văzîndu-i aşa, foarte-i muzavireaşte
Şi pre toţi asupra loru-i priceaşte
Clevetindu-i mustră şi-i batjocuresc
Şi cîte cuvinte grozave sînt, pentru dinşii grăiesc.
Şi nu fac bine, ce foarte greşesc,
Căce că ei pentru creştini se roagă şi cinstesc
Şi cu multe stricături-ş petrec viaţa,
Şi obicnesc risurile şi batjocurile cu timpenia lor
Şi toate rabdă şi toate le obicnesc
Ca să ia plata şi să se fericească.
„Că fericiţi sînteţi cînd vă dosădesc
Şi vă zic cuvinte reale şi vă batjocuresc''.
Aşa grăit-a Evanghelia şi învaţă
Şi plată din ceriuri să nădăjduiască să ia.
Ce într-acesta chip şi într-această nădeajde,
Risurile şi graiurile mirenilor le obicnesc,
Că vor să să dăstoinicească împărăţiei ceii de sus,
Şă ia cununa aceii moşteniri a lui Dumnezeu.
Atuncea să vor face luminoşi cei ce vor fi batjocuriţi
Şi măriţi şi cinstiţi cei ce vor fi fost goniţi,
Căce că s-au dat întru plecarea lui Dumnezeu
Şi trupurile şi sufletel-ş, cineş şi viaţa.
Şi dintru tinereaţele lor de lume s-au lepădat
Şi naintea lui Dumnezeu ne-au dat.
Derept aceaea, creştinilor blagosloviţi, de pururea să-i cinstiţi
Şi pre numele lui Dumnezeu să-i grijiţi.
Brodiţi, cît veţi putea, să le luaţi blagoslovirea,
Căce că ei nu vă uită niciodată la rugăciunile lor ;
Pre Dumnezeul ceriului ei-L roagă
Şi rugăciune pentru creştini fac.
Să vă lumineaze Dumnezeu, să vă întărească,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Să îndelungați în țară și în tocmeala creștinătății,
Pre vrăjmași, pre toți, de pururea să-i supuie supt picioarele voastre.
Și-i ascultă Dumnezeu căce că-L slujesc,
Că de pururea i se închină și-L măresc.
Au viață îngerească, au și smerenie,
Au și curăția și multă bunătate,
Ce, ca îngerii Lui să aibă, faceți cum se cade să-I cinstiți
Și să li vă smeriți,
Că Dumnezeul cel svînt o va plăti și în ceea lume ce va
să vie o va da,
De cîtă cinste și bunătate veți arăta către dînșii,
Plata Celui de sus da-o-va și pace.

Sîntem tentați, la prima privire, să credem că avem în față o redare stîngace a versurilor lui Matei al Mirelor. În această situație, am avea aici prima încercare de versificație românească din Muntenia. Ar surprinde, în acest caz, faptul că versificația originalului grecesc nu este respectată decît cu o relativitate prea mare ca să nu suspectăm autorul traducerii fie de completă nestăpînire a tehnicii versificației, fie de alte intenții decît respectarea prozodiei originale [4]. Deosebirile sînt frapante: versului politic de 12—15 silabe din textul lui Matei al Mirelor [5] îi corespund segmente care oscilează între 6 și 25 silabe în textul românesc; ritmul iambic din versificația accentuată a textului grecesc se regăsește de prea puține ori în textul românesc; cezura mediană, care apare sistematic la Matei, nu mai este întîlnită decît rareori în traducere, dar, și în aceste situații, prezența ei pare a fi discutabilă. Rimei împerecheate din textul grecesc s-a încercat, în traducerea românească, să i se dea un echivalent exact, deși, trebuie observat, nu puține sînt și excepțiile, în care împărțirea pe segmente (marcată și prin semnele grafice mai sus menționate) nu este subliniată de prezența rimei. Această împărțire delimitează, în general, unități frazeologice: cu excepția unui singur caz, un segment cuprinde una sau mai multe propoziții nefragmentate.

În primul rînd nerespectarea regulilor prozodice (cu excepția rimei) ne îndeamnă să bănuim că nu avem de a face cu stîngăciile unui traducător neobișnuit cu rigorile versificației (sau avînd chiar probleme de exprimare în limba română). Faptul că în celălalt text tradus din Matei al Mirelor cuprins de această carte, *Învățătură pentru ca să nu urgisească nimene pre preot*, găsim aceeași alternanță a punctului cu virgula, textele marcate prin acestea au extinderi care oscilează între 5 și 25 de silabe, fără un ritm bine determinat, fără cezură, cu rime mult mai rar folosite decît în cealaltă învățătură, ne îndeamnă să presupunem că planul versificației grecești — sau al eventualei echivalări a acesteia — a fost abandonat, fiind schimbat cu planul experimentului retoric, în care ritmul și cezura sînt folosite doar pentru a sublinia caracterul „artistic", elaborat

[4] Dar această supoziție este infirmată de faptul că traducerea românească, nu lipsită de virtuți literare, urmărește, în multe situații, originalul grecesc atît de strîns, încît, dacă acest lucru n-ar fi fost voluntar, este exclus ca o urmărire a versificației originale să nu fi fost mai evidentă.

[5] Mulțumesc și pe această cale domnului profesor Mihai Nasta pentru analiza versului grecesc din textul lui Matei al Mirelor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

al textului, rima sau unităţile frazeologice fiind cele care subliniază împărţirea în segmente [6].

În faza actuală a investigaţiei nu avem ştiri despre folosirea unor tehnici asemănătoare în literaturile sudslave. Nu am găsit nici în literatura patristică — aceasta fiind, după cum se ştie, unul din modelele fundamentale de scriitură pentru cărturarii noştri — şi nu avem informaţii nici asupra folosirii unor asemenea experimente în literatura greacească. E drept că versul politic grecesc, el însuşi aflat în strînse legături cu retorica şi oratoria, ar fi putut să sugereze un asemenea procedeu (în această situaţie am avea de a face doar cu o involuţie a versului politic). Nici literatura occidentală a Evului Mediu, în care retorica lăsase o amprentă atît de puternică, nu cunoaşte această experienţă [7]. Mai probabil ar fi ca sugestii pentru această formulă hibridă retorico-poetică de proză ritmată să fi venit dinspre literatura arabă şi turcă, unde era curent folosită; de asemenea, ea era bine cunoscută în literatura armeană [8].

Ceea ce pentru literatura occidentală modernă constituie o noutate pare a fi fost deja cunoscut de cărturarii noştri de la începutul secolului al XVII-lea. Că nu avem în cele două traduceri din Matei al Mirelor un caz singular ne-o dovedeşte şi titlul, foarte amplu de altfel, al *Pravilei alese* traduse de Eustratie Logofătul la 1632 [9]. Deşi marcarea segmentelor de text se face doar prin puncte, putem deosebi următoarele structuri :

Pravilă aleasă, scoasă şi tocmită
Şi dintru multe svinte scripturi cercată şi găsită,
Care de toţi preabunii credincioşi iaste cinstită şi priimită
Pentru că îndeamnă pre toţi pravoslavnicii spre cunoştinţa
Şi celor nedeprinşi cu tocmeala creştinătăţii
Şi tuturor le arată în toate fealiurile calea pocăinţii,
Şi celor ce pre această lume poftesc să lăcuiască de toate pre voie
Le spune cum la ceaca de apoi vor să fie sufletele lor la mare nevoie
Şi pentru îndrăznirea se vor aduce pre sine la mare peire şi cu nesocotinţa
Vor să piarză toată nevoinţa.
. . . . . .
Pentru acest lucru iaste datoriu tot omul,
Încă şi fără de voia lor, să urmeadze urma acestor dumnedzăieşti învăţători
Pre carii ni i-au dăruit noao Dumnedzău să ne fie ca nişte păştori

[6] Acest fapt ne îndreptăţeşte, încă o dată, să afirmăm că o viitoare istorie a literaturii noastre vechi făcută din perspectivă estetică va trebui să opereze nu cu instrumentele criticii moderne, ci cu cele ale retoricii, care a dominat în tot acest timp modul de exprimare artistică.

[7] Paul Zumthor nu aminteşte acest procedeu în a sa *Încercare de poetică medievală* ca fiind cunoscut în literatura Occidentului medieval.

[8] Primul contact al literaturii occidentale cu acest procedeu a coincis cu primele traduceri din poezia orientală, efectuate la sfîrşitul secolului al XVIII-lea; cunoscut sub numele de *maccao*, acest procedeu a fost folosit de poeţii parnasieni sau postsimbolişti cu valenţe de mare rafinament artistic; la noi, unele poeme în proză ale lui Adrian Maniu ilustrează şi ele acest procedeu retorico-poetic.

[9] Biblioteca Filialei Cluj a Academiei Române, ms. rom. 42.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Și sufletelor noastre socotitorl.
Deacă orice ne-au lăsat învățătură să cade să facem întru tot deplin și desăvîrșit
De vreame ce ne va fi noao gîndul și voia să ne spăsim
Și binele cel netrecut de veaci să-l dobîndim,
Carec noi toți îl poftim
De la Hristos, Dumnedzăul adevărat,
Acela care iaste tuturor facerilor Domn și Împărat.

Cunoscut, deci, și în Moldova, acest procedeu retorico-poetic pare, totuși, mai răspîndit în Țara Românească. Căci în cuprinsul *Evangheliei învățătoare de la Govora* (1642), mai multe pasaje ne întăresc în părerea că el era folosit în mod conștient întru obținerea unui efect artistic asupra auditoriului :

Iară pre drepți-i va lumina cu lumina feței Sale,
Atunce toată făptură cu frică ținută va fi de prea minunată vedeare a slavei Luui,
Și toți sfinții îngerii Lui vor sta cu nus împrejiurul scaunului,

sau :

Iară vameșul o cunoscu
Și fiiul lui Dumnezeu fu

sau :

Acela întru puțin veselește
Iară apoi în veaci munceaște.

sau :

Și cum porcii aceia iarbă scurmînd o săpa
Iară mai apoi acel fecior curvariu o mînca.

Cu rezerva că vom interpreta, abuziv poate, și structuri retorice pe care le întîlnim în cadrul *Cărții românești de învățătură* a mitropolitului Varlaam, menționăm prezența, doar incidentală însă, a aceluiași fenomen :

Ca și diavolul dintru mîndrie căzu și din înger luminat
Să făcu drac întunecat...

sau :

Că mai iubește Dumnedzău pre cel păcătos cînd să pocăiaște,
Decît pre cel drept, cînd să făleaște.

sau :

Iară acesta clevetea pre aproapele său și-l osîndiia,
Și pentru bunătățile sale să mîndriia.

Un sondaj efectuat în mai multe texte va putea lămuri limitele cronologice și geografice ale acestui procedeu în literatura noastră. Se pare că în a doua jumătate a secolului al XVII-lea este tot mai puțin folosit. Explicația nu poate fi decît una singură : o dată cu dezvoltarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poeziei propriu-zise în limba română şi cu impunerea la noi a modelului retoric occidental în detrimentul celui bizantino-slavon, procedeul îşi găseşte tot mai puţină audienţă estetică, fiind concurat de noile modele literare. Urme ale sale ar putea fi întîlnite la Antim Ivireanul, rămas credincios vechilor valori culturale, sau la alţi scriitori de aceeaşi factură spirituală.

Cele două învăţături traduse după Matei al Mirelor ne pun în faţa unui moment inedit al culturii noastre şi ne prezintă o tendinţă literară pe care dezvoltarea ulterioară a literaturii nu a confirmat-o. Ea ne atrage atenţia însă asupra altui fapt care, credem, nu este lipsit de importanţă: analiza retorică a textelor vechi, făcută din perspectiva structurii lor interne, mai poate revela unele aspecte inedite asupra drumului literelor româneşti.

În *Istoria versificaţiei româneşti*, Ladislau Gáldi, pornind cu metodele studiului modern al versificaţiei, a găsit în *Cazania a II-a* a lui Coresi urme de metru iambic. Este şi cazul textelor analizate mai sus, în care poate fi semnalată prezenţa metrului, a structurilor versificate. Chiar dacă prezenţa acestora ar fi o excepţie, credem că, atît în cazul textelor coresiene, cît şi în cel al unei mari părţi din literatura noastră veche, soluţia justă de cercetare este aceea de a porni de la investigarea retoricii interne a textului, aceasta putîndu-ne revela aspecte necunoscute ale exprimării artistice dintr-o anumită epocă literară.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONTRIBUȚII PRIVITOARE LA BIOGRAFIA ȘI ACTIVITATEA PUBLICISTULUI SCARLAT TÎMPEANU (c. 1783 — 1856)

Paul Cernovodeanu

Harnicul traducător și publicist bucureștean din primele decenii ale veacului trecut, paharnicul Scarlat Tîmpeanu, este puțin cunoscut în istoria literaturii române [1] și de aceea am considerat necesar să înfățișez firavele date biografice pe care le-am putut aduna asupra sa.

Persoana lui apare documentar pentru prima oară în 1808 [2] datorită activității sale de traducător, din care reies cunoștințele sale de greacă; peste aproape două decenii este întîlnit în 1826, posedînd cinul boieresc de treti-logofăt, tălmăcind de data aceasta din franceză [3]. Din propriile sale afirmații rezultă că Tîmpeanu era în 1828 sameș (strîngător de biruri) la Urziceni, iar o dată cu izbucnirea războiului ruso-turc a fost chemat de generalul comandant Roth ca să-i indice satele de pe Ialomița de la Slobozia pînă la Gherghița/Ilfov pentru a-și încartirui trupele. Tîmpeanu și-a consultat slujitorii și astfel a fost în măsură să întocmească o schiță a locurilor pe care a înminat-o generalului țarist ce a rezolvat problema în mod corespunzător [4].

În 1831 logofătul era așezat în Capitală în Culoarea de Albastru, plasa Tîrgului, Mahalaua Vlădica, în casele de pe Podul Calicilor, purtînd

[1] *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, Ed. Academiei, 1979, p. 853.

[2] Vezi traducerea fragmentară din *Istorii arăpești (Halima)* „după limba grecească s-au tîlmăcitu în limba rumâncască... la leatu 1808 martie în 28, de Scarlat Barbul Tîmpeanul" păstrată în ms. numai în tomul I la Biblioteca Academiei Române (ms. 2432, 112 file, ap. Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. II, București, 1983, p. 271), în timp ce tomul II se află în coligat cu o altă traducere: *Metamorfosurile sau Schimbările lui Ovidie*, Cartea 1ª, preluată din versiunea neo-greacă a lui Spiridon Vlantis împreună cu „tîlcuirile" pe care Vlantis le adaptase după ediția latino-franceză a lui Pierre du Ryer (ms. în colecția Nicolae Vasilescu-Capsali, editat sub titlul Publius Ovidius Naso, *Metamorfoze. Cartea I.* Traducere și prelucrare de Scarlat Barbu Tîmpeanu (1808)... Introducere, text stabilit, transcriere și note de Nicolae Vasilescu-Capsali și Dan Ripă-Buicliu, București, 1975, 157 p.); lămuririle la tălmăcire se dau în *Introducerea* editorilor p. 7 și în *Dicționarul literaturii române...*, p. 854, cu întreaga bibliografie aferentă. Prezența numelui de Barbu între cei de Scarlat și patronimicul de familie Tîmpeanu, pare a indica, cu cea mai mare verosimilitate, numele tatălui traducătorului, așa cum se obișnuia în epocă.

[3] Este vorba de faimosul roman picaresc *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, atribuit cunoscutului diplomat și scriitor spaniol Don Diego Hurtado de Mendoza (1503—1575), tradus sub forma „*Întîmplările lui Lazarilă Torma*, tîlmăcite după limba franțozească în cea românească de Scarlat Barbul Tîmpeanul, 3<lea> logofăt. Nouă tipărire. Tomul întîiu. În tipografia de la Cișmeaoa lui Mavroghene, 1826", păstrat în Biblioteca Academiei Române (ms. 4380, 91 file, ap. G. Ștrempel, *op. cit.*, vol. III, București, 1987, p. 434—435) și tomul al II<lea> (*ibidem*, ms. 1082, ap. G. Ștrempel, *op. cit.*, vol. I, București, 1978, p. 221). Editarea în 1826 la tipografia de la Cișmeaua lui Mavrogheni este o ficțiune, deoarece traducătorul a izbutit să-și publice lucrarea de-abia în 1839, cf. N. Vasilescu-Capsali—D. Ripă-Buicliu, *Introducere*, p. 7—8 și *Dicționarul literaturii române...*, p. 854, cu bibliografia corespunzătoare.

[4] *Gheografia Țării Rumânești* alcătuită de serdarul Scarlat Tîmpeanul... București, Tipografia pitarului Constandin Pencovici, *Prefață*, p. IV.

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 155—161, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nr. 2206 (fost 2289 la vechea numărătoare), împreună cu soţia sa, Uţa (diminutiv de la Mărioţa, Maria), avînd un vizitiu şi o slujnică [5]; în calitatea sa de treti-logofăt „za Politie" (= de oraş), el avea dreptul să primească în septembrie 1831 indemnizaţie pentru scutelnici [6], revenindu-i la 26 septembrie 1832 cîte 60 lei de cap [7]. În 1833, prin opisul nr. 172 din 27 septembrie al preşedintelui Divanelor Principatelor Române, generalul Kisselev, logofătul Tîmpeanu a fost orînduit „stolnaccalnic" (funcţionar) la Logofeţia Departamentului Treburilor Bisericeşti [8]; la 1 decembrie al aceluiaşi an a primit o gratificaţie de o mie de lei [9]. La o dată neprecizată, el mărturiseşte că a fost într-o călătorie în Rusia, la St. Petersburg [10].

De ziua onomastică a domnitorului Alexandru Dimitrie Ghica, la 30 august 1837, Scarlat Tîmpeanu a fost înălţat la rangul de serdar [11]. Este întîlnit cu acest rang în catagrafia oraşului Bucureşti întocmită în 1838, locuind tot în Mahalaua Vlădica cu soţia sa Uţa, împreună cu un fecior ungurean, un vizitiu şi o bucătăreasă, români. De data aceasta este indicată şi vîrsta recenzaţilor; serdarul avea 55 de ani (născut deci pe la 1783), iar soţia sa, Uţa, doar 33 de ani (născută pe la 1805)[12]; vîrsta reală a acesteia este corectată însă prin actul de deces din 1860.

În „Obştescul Bilanţ al Vistieriei Principatului la 1 ianuarie 1841" se indica pentru anul 1839 o datorie către serdarul Tîmpeanu de 1500 de galbeni sau 47.250 de lei [13]; în acea vreme el funcţiona la Departamentul Marii Logofeţii a Dreptăţii cu slujba de şef al secţiei a 3-a [14], apoi a 2-a [15].

[5] Arhivele Statului Bucureşti, *Agia Politii Bucureşti. Catagrafii*, dos. 1798/1831, vol. II, f. 299; aceste case „cu prăvălie pe loc cu embatic" al Mitropoliei, au fost cumpărate la 2 februarie 1826 de la un oarecare Marin (*ibidem*, ms. 162, f. 140 v°– 141 ap. N. Vasilescu-Capsali şi D. Ripă-Buicliu, *op. cit.*, p. 8, nota 8) şi proprietarul refăcîndu-le şi clădind altele noi a locuit constant acolo pînă la săvîrşirea din viaţă. Ulterior casele au fiinţat pe Calea Rahovei 105 pînă la demolarea lor în 1986, o dată cu construirea fostului Centru Civic al Capitalei prin dispoziţiile abuzive ale perechii dictatoriale aflate atunci la putere.

[6] Arh. St. Buc., *Primăria Municipiului Bucureşti*, dos. 12/1831, f. 21.

[7] *Analele Parlamentare ale României*, vol. II, *Ţara Românească, 1831–1832*, Bucureşti, 1892, p. 320.

[8] „Curierul românesc", anul V (1833), nr. 49 (8 octombrie), p. 193; tot în cursul acestui an, Tîmpeanu are o pricină minoră cu un anume Gheorghe Surdu (Arh. St. Buc., *Agia Politii Bucureşti*, dos. 135/1833, 16 file).

[9] *Analele Parlamentare ale României*, vol. IV, *Ţara Românească, 1833–1834*, Bucureşti, 1893, p. 227.

[10] *Gheografia Ţării Româneşti... Prefaţă*, p. II.

[11] *Arhondologia nouă a Ţării Româneşti de la 1837 la 1858* (Biblioteca Academiei Române, ms. 872, ff. 170, nr. 25, ms. dactilografiat de Alexandru Perietzeanu-Buzău la Institutul de Istorie „N. Iorga").

[12] Arh. St. Buc., *Catagrafii Ţara Românească*, dos. 85/1838 (*Politia Bucureşti*), Culoarea de Albastru, Mahalaua Vlădica, f. 5v°.

[13] *Analele Parlamentare ale României*, vol. XI$_1$, *Ţara Românească 1841–1842*, Bucureşti, 1900, p. 427.

[14] La 19 decembrie 1837, cf. *Documente privind istoria oraşului Bucureşti* (ed. Fl. Georgescu, P. Cernovodeanu, Ioana Cristache Panait), Bucureşti, ⟨1960⟩, p. 265–266, doc. 160; la 7 februarie şi 22 iunie 1838, cf. George Potra, *Documente privitoare la istoria oraşului Bucureşti (1821–1848)*, Bucureşti, 1975, p. 445, doc. 366 şi p. 452, doc. 375; *Raport al Logofeţiei Dreptăţii din Ţara Românească către Măria Sa Vodă* cu nr. 3833 din 6 mai 1839 (colecţia N. Vasilescu-Capsali), cf. N. Vasilescu-Capsali şi D. Ripă-Buicliu, *op. cit.*, p. 8, nota 8.

[15] *Almanah al Curţii şi al Statului din Principatul Valahii pentru anul 1840*, Bucureşti, ed. Fr. Walbaum, 1840, p. 84; G. Potra, *op. cit.*, p. 483, doc. 420 din 28 iulie 1842.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La 1 ianuarie 1841 este înălțat la rangul de paharnic [16], dregătorie în care rămîne pînă la moarte. În 1847, ca cilen (slujbaș) la Obștească Epitropie [17], Tîmpeanu primea niște restanțe pentru indemnizația scutelnicilor de la Departamentul Vistieriei, 180 lei pe trimestrele III—IV 1846 și 270 lei pentru trei scutelnici în 1847, cîte 45 de lei pe trimestru [18].

Spre sfîrșitul vieții, paharnicul Tîmpeanu și-a schimbat dispozițiile testamentare printr-o nouă diată. Astfel, la 22 februarie 1850 el făcea cunoscut că „în urma dieții mele din leatu 1845, prin care las moștenitoare universală ... pe soția mea, păhărniceasa Mariuța Tîmpeanca, am făcut altă casă mai mare, în fața Podului Caliții, din iconomiile cheltuielilor noastre, și soția mea neavînd rude, ca să nu rămîie dar aceste acareturi după moartea sa pe mîine străine, am fost numit de moștenitori pe fratele meu Nicolae Tîmpeanu de la Pitești ... Dar fiindcă dragostea de rudenie ce nădăjduiam de la aceste rude de alăturea, nicicum n-a corespuns la părinteasca mea dorință ... mai vîrtos în anii trecuți ai revoluției ⟨de la 1848 = n.n.⟩, cînd am arătat acestui frate trebuința ce aveam de ajutorul său, fără paguba sa ș-au întors fața dă către mine și nici răspuns măcar de mîngîiere n-a vrut să-m⟨i⟩ dea la scrisoarea ce i-am trimis, m-am mîhnit tare în sufletul meu și m-am răcit cu totul despre asemenea rude, de la carele nici o slujbă, nici o căutare, nici un ajutor întru necazurile mele n-am putut avea, ci împotrivă eu l-am căutat, l-am miluit, l-am ajutorat cu din sudoarea ostenelilor mele, pre cît a stat putința, fără de vreun folos cît de mic de la dînsul, precum este știut tuturor. Drept aceea... chibzuind dinpreună cu soția mea Mariuța, cum să lăsăm nemișcătoarele acestea după încetarea din viață a noastră, am găsit cu cale și am hotărît, cu toată bunăvoința și primirea amîndorora, să rămîie ohamnice sfintei biserici Icoana mahalaua Ciauș David din București, pentru veșnica pomenire a noastră, ca să fie pentru căutarea maicilor ce se adăpostesc acolea și ținerea în bună stare a sfintei biserici .. luînd în a sa păstrare și sineturile cele vechi și noi, ce sunt pentru cumpărătoarea locului, pe care am clădit aceste ecareturi (!) cu plată de embatic la Sfînta Mitropolie cîte lei 45 pe an". În același timp testatorul hotăra ca „îngropăciunea noastră va fi la o lături, în curtea bisericii, la un loc curat, în gropi de zid boltite și marmuri dasupra, scrise în slove săpate, după cum este obișnueala, care să vor săvîrși cu cheltuiala bisericii"; totodată după moartea proprietarilor, erau eliberați și cei doi robi țigani pe care îi stăpîneau, anume Rada și Stan [19].

Nu după multă vreme, Scarlat Tîmpeanu a decedat la 31 mai 1856 [20] și a fost îngropat la 1 iunie la Biserica Icoanei din Mahalaua

[16] *Arhondologia nouă a Țării Românești* (Bibl. Acad. Rom., ms. 872), f. 108 v°, nr. 128.

[17] *Almanah al Statului din Prințipatul Valahiei pentru anul 1848*, București, 1848, p. 135.

[18] *Analele Parlamentare ale Românici*, vol. XV$_1$, *Țara Românească, 1847—1848*, București, 1908, p. 682.

[19] Petre Gîrboviceanu, *Biserici cu averi proprii*, seria a II-a, *Note istorice și anexe documentare*, București, 1910, p. 55—56, doc. 8. După cum se vede, soții Scarlat și Maria Tîmpeanu nu au avut moștenitori direcți, averea lor trecînd pe seama Bisericii Icoanei. Nu știm ce legături de rudenie au avut cu un Ioan Tîmpeanu, numit „contipist" la 3 octombrie 1853, cf. *Arhondologia nouă a Țării Românești* (Bibl. Acad. Române, ms. 872), f. 333 v°, nr. 2369.

[20] Pe o stelă funerară aflată odinioară în pronaos, iar azi în curte, pe latura sudică a Bisericii Icoanei, figurează o scurtă inscripție: „Paharnicul Scarlat Tempeanu decedat 1856 în maiu 31 și Maria Tempeanu soția sa".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ceauș David, slujba înmormîntării fiind săvîrșită de preotul Toma [21]. Peste aproape trei ani, l-a urmat și soția sa, „păhărniceasa Uța Tîmpeanca", în vîrstă de 75 de ani [22], moartă de „damblà" (congestie cerebrală) și îngropată tot la Biserica Icoanei, la 29 ianuarie 1860, de către preotul Stoian [23].

În privința activității literare a lui Scarlat Tîmpeanu, el a început a traduce în românește din limba greacă în 1808 fragmente din *Halimà* și *Metamorfozele* lui Ovidiu, după cum am amintit [24], pentru ca tocmai în 1829 să ceară sprijin prin prenumeranți pentru tipărirea unui *Curs de literatură*. Iată cum autorul își făcea cunoscute, prin presă, intențiile: „D. 3⟨lea⟩ logofătu Scarlat Tîmpeanul, fiind unul dintre cei doritori de luminarea și înflorirea neamului rumânesc, au tradus din limba franțuzească în cea rumânească o carte ce o numește Curs de literatură, întru care se coprind bucăți liricești, apologuri (!), aligorii, ritorică, bucăți moralicești și filosoficești, pline de înțelepciune și de chibzuințe înalte, din care nu numai tinerimea, ci și cei mai în vîrstă pot dobîndi învățături bune și depărtare de năravurile cele rele; toate științele acestea sînt culese din cei mai înțelepți autori francezi", printre care Chateaubriand, Buffon, Fénelon, Molière, Bossuet, Massillon ș.a. Autorul solicita prenumeranților cîte 6 lei de exemplar, plata urmînd să se facă la domiciliul său din Podul Calicilor nr. 2289 pentru a se putea „înlesni cheltuiala tipografii", iar „cei du prin județele Valahii prin dumnealor gazdele judeților și cei mai de departe prin corespondenții ce pot avea aice în orașul Bucureștilor" [25].

Dar inițiativa lui Tîmpeanu nu s-a bucurat de succes, fiind nevoit să renunțe la proiectele sale. Peste cîțiva ani, în 1836, s-a mulțumit cu tipărirea unei modeste traduceri din franceză a unui anonim tratînd despre traiul marinarilor și apărută în „Muzeul național" [26]. De-abea în 1839 traducătorul nostru izbutește să-și tipărească tălmăcirea în limba națională a romanului picaresc spaniol *Lazarillo de Tormes*, după un intermediar francez [27]; apariția a fost anunțată prin presă o dată și cu prețul cărții, de 3 sfanțihi [28]. Interesantă la această traducere [29] este

[21] Arh. St. Buc., *Registre Starea Civilă — Mitrice 1832—1865*, fond 112, *Condica pentru morți mah. Ceauș David pe 1856 — Biserica Icoanei*, filă nenumerotată (sub dată).

[22] De unde rezultă că era născută pe la 1785.

[23] Arh. St. Buc., *Mitrice 1832—1865, Condica pentru morți mah. Ceauș David pe 1860 — Biserica Icoanei*, f. 17. Lîngă stîlpul amintit de pe latura sudică a Bisericii Icoanei se mai află și o piatră funerară nouă cu următorul conținut: „Sub această peatră zac osemintele repausatului paharnic Scarlat Tâmpeanu, donator al bisericei și ale soției sale Maria transportate aici din cimitirul d'alăturii în anul 1902, vecinică amintire. S-au așezat acest monoment prin stăruințele epitropilor: paroh C. Dumitrescu, J. Diaconescu și Mihail Dumitrescu".

[24] Vezi *supra* nota 2.

[25] „Curierul românesc", anul I (1829), nr. 48 (23 septembrie), p. 210.

[26] *Descriere a lucrărilor ce se urmează de corăbieri pă mare în curgerea unei zîli* în „Muzeul național", I (1836), nr. 29 (9 septembrie), p. 114—116 (Dimineața); nr. 32 (7 octombrie), p. 126—128 (Amiază); nr. 35 (28 octombrie), p. 137—138 (Seara). Vezi și *Dicționarul literaturii române... pînă la 1900*, p. 854.

[27] Vezi, mai nou, Eugen Denize, *Spania și literatura română din epoca modernă — traduceri, reflexe, influențe*, în „Revista de istorie", tom 41 (1988), nr. 5, p. 500.

[28] „Foae comercială, industrială și iconomică", no. 12 (28 febr. 1839), p. 28, supliment la „Cantor de avis și comers", II (1839), nr. 60 (28 februarie).

[29] *Întîmplările lui Lazarilă Torma*. Tălmăcite din limba franțozească în cea rumânească de d. serdaru Scarlat Barbu Tîmpeanu. Întîia tipărire, Tomul I. București. S-au tipărît la Z. Karkaleki, 1839, 136 p. Pe verso-ul foii de titlu a exemplarului de la Biblioteca Acade-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lista prenumeranților înșirați la finele tomului II al cărții, spre a se putea, astfel, constata interesul stîrnit de lectura unei asemenea cărți în rîndurile claselor cultivate (boieri, comercianți, amploiați etc.) [30].

Peste un an, Scarlat Tîmpenu reușește să încredințeze tiparului o a doua și ultimă carte, și anume *Gheografia Țării Românești* [31]. Această lucrare compozită, în afara materiei tratate [32], mai cuprindea eseuri de natură economică [33], o traducere din Voltaire [34] precum și 86 de maxime reunite sub titlul *Învățături folositoare filosoficești și morale* [35]. Pe coperta a doua a *Gheografiei*, autorul își anunța lectorii dornici de a subscrie ca prenumeranți la o nouă tălmăcire a sa, aceea a unui roman picaresc spaniol, *Istoria lui Serafim Bașelierul de la Salamanca*, dar inițiativa lui n-a mai găsit nici un ecou [36].

În sfîrșit, nu ultim eseu cu pretenții de critică literară al lui Scarlat Tîmpeanu, ajuns acum paharnic și la vîrsta senectuții, a fost tipărit în 1845 în „Vestitorul românesc" [37] și cuprindea îndrumări de lectură pentru tineret și sfaturi în privința modului de a traduce în românește. Desigur, multe afirmații sînt naive și greșite, iar modul de exprimare și mai ales de gîndire este destul de rudimentar. Totuși din pledoaria auto-

nimei Române (I 68573) figurează autograful traducătorului în cerneală neagră: „S. Tîmpeanul"; Noă tipărire. Tomul II. București, Tipografia pitarului Constantin Pencovici. 1839, 162 (—166) p. Prețul: 3 1/2 sfanțihi.

[30] *Feţile ce au ajutorat la tipărirea acestii cărți* în număr de 130, dintre care cîte 20 din București, Craiova și Cerneți, 14 din Rmn. Vîlcea, 16 din Slatina, 11 din Pitești, 9 din Ploiești și cîte 10 din Călărași și Focșani. Printre prenumeranți semnalăm prezența marelui logofăt Ioan Fălcoianu și a pitarului Matei Fălcoianu, a vornicesei Zmaranda Cocorasca, a hătmănesei Elenca Filipeasca, a căminarului Costache Bălăceanu și a lui Iancu Bălăceanu, a serdarului Theodorache Iatropulo, a pitarilor C. Bucșan și Ghiță Izvoranu, a lui Toniță Țigura, a lui Nae Cernăvodeanu, a lui Grigorie Conțescu ș.a. din București; a medelnicerului Petrache Poenaru, a pitarului Ioan Gigirtu, a logofătului Scarlat Stăncescu, a postelnicului Ioan Căpreanu ș.a. din Craiova; a paharnicului Petrache Obedeanu, a căminarului Ianache Aslan, a slugerului Mihalache Ciupagea, a lui Costache Lăcusteanu ș.a. din Cerneți; a stolnicului C. Zătreanu, a slugerului Stanciul Căpățineanu, a vistierului Iordache Olănescu ș.a. din Rmn. Vîlcea; a serdarului Ioan Deleanu, a căpitanului Ioan Izvoranu, a medelnicerului Ioan Urianu, a porucicului C. Poenaru, a doctorului Costache Iosif Beneș ș.a. din Slatina; a stolnicului Ioan Cătuneanu, a medelnicerului Alecu Mavrodin, a lui Dimitrie Zăgănescu ș.a. din Pitești; a serdarului Costache Lipănescu, a lui Tache Golescu, a lui Mihăiță Hristodulo, a lui Nicolae Opran ș.a. din Ploiești; a serdarului Ioan Fălcoianu, a pitarului Barbu Slătineanu, a lui Ghiță Iorgulescu, a marelui clucer de arie Dimitrache Cruțescu ș.a. din Călărași și în sfîrșit a pitarului Vasile Pastiescu, a lui Ioniță Zăgănescu, a lui Alexandru Mărgăritescu, a lui Grigorie și Nicolae Nicoară ș.a. din Focșani.

[31] *Gheografia Țării Românești* alcătuită de serdarul Scarlat Tîmpeanul. Și acum întîi tipărită. Mai adăogînd la sfîrșit și alte chibzuiri ale dumisale, întovărășite de o istoricară pilduitoare din romanurile lui Volter și de alte păreri filosoficești și moralicești adunate din multe cărți streine. București, Tipografia pitarului Constandin Pencovici, 1840, 106 p.

[32] Prefață (p. I—V); Gheografie fisică (p. 1—9); Gheografie politicească (p. 9—17); Gheografie istoricească (p. 17); Topografie (p. 17—35); Carantinele (p. 35—36).

[33] Cîteva chipzuiri ale sărdarului Tîmpeanu: Suirea monedii învălmășeala norodului (p. 39—42); Necuviința ce a izvorît din suirea monedii (p. 42—45) [pentru care vezi și Al. Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura română (1650—1848)*, București, 1972, p. 183, n. 24 ap. N. Vasilescu-Capsali și D. Ripă-Buicliu, *Introducere*, p. 8]; Despre lucrarea pămîntului și iconomia cîmpenească (p. 48—56).

[34] Ianot și Colin (p. 57—75), adică *Jeannot et Colin*, ap. N. Vasilescu-Capsali și D. Ripă-Buicliu, *ibidem*.

[35] Între p. 78—106.

[36] N. Vasilescu-Capsali și D. Ripă-Buicliu, *op. cit.*, p. 8—9.

[37] *Foileton* în „Vestitorul românesc", IX (1845), nr. 25 (27 martie), p. 97—98.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rului se desprind și unele idei bune, ca aceea, de pildă, de a-și însuși mai bine graiul curat românesc prin lectura vechilor cărți bisericești. Spicuim din textul său cîteva „mostre": „Cu toate că și altă dată am mai zis, dar trebuința cere să mai zic acum și aci, că cărturarii neamurilor cele luminate, cu mulți ani mai înainte de noi, toate le-au gîndit (!), toate le-au chibzuit, toate le-au descoperit (!), toate le-au hotărît (!) ș-au scris atîta de mult, atîta de bine, încît n-au mai lăsat nimic urmașilor lor ca să gîndească (!) și să scrie și ei altele de la dînșii (!)... Drept aceia toți cîți au scris și cîți mai scriu în urma acestor luceferi luminați nu sînt decît niște plaghieri ⟨plagiatori, n.n.⟩, adecă furi ⟨hoți, n.n.⟩ de ideile altora (!)". Și după ce se prevalează și de un citat din Voltaire, autorul continuă: „Așadar rumânii pot face ei mai mult decît să aducă prin tălmăcirea în limba patrii înaltele științe ale celor vrednici de toată lauda bătrîni? Dar pentru ca să tălmăcească cinevași din limbă străină, trebuie neapărat să cunoască prea bine limba maicii sale în care tălmăcește; și această cunoștință nu se poate dobîndi decît după o lungă îndeletnicire la condeiu, după o într-adins stăruire întru citania cărților bisericești, care sînt izvor nedășertat al limbii românești. Fără de aceasta, un tînăr eșit de curînd din școală, neprefirat ⟨nepreumblat, ieșit, n.n.⟩ în lume, nu poate să tălmăcească bine în limba lui, pentru că n-o știe cu desăvîrșire... Din pricina traducerilor multe și proaste, nechibzuite tălmăciri, neștine fuge și de chiar cărțile acelea bunele care aduc fală acelora din rumânii ce s-au străduit, pre cît le-au stat putința, a birui nepotrivirea tonului strein, ce trebuia să isvorască din osebirea stilului". Și față de admirația excesivă a unor contemporani ai noștri manifestată cu privire la încercarea de traducere a *Metamorfozelor* lui Ovidiu [38], însuși tălmăcitorul lor se arată mult mai critic: „Eu însum⟨i⟩, la anul 1808, cînd nu știam mai mult decît o fărîmă de românească, întrîndu-mi, în mînă *Metamorfosurile* lui Ovidie în limba grecească care abea o înțelegeam, zburdalnica tinerețe, care crede că toate îi sînt cu putință, m-a făcut de am hotărît să le tălmăcesc în limba românească și am tălmăcit numai cartea 1ᵃ. Tocmai la anul 1835, adecă peste ani 27, dînd peste această tălmăcire în biblioteca mea m-am apucat să o citesc ca să văd la ce e treaptă de știință mă aflam eu atunci. Dar adevărul spui, că singur eu de mine însum⟨i⟩ m-am rușinat. Cîtă fu mirarea mea cînd citind, nu puteam scoate nici un înțeles dintr-aceiași scriere, încît de nu mi-ași fi cunoscut condeiul, puteam să mă îndoiesc de această ticăloasă tălmăcire care ar fi primit îndestul rîs d-ași fi dat-o atunci la lumină!" Și, în concluzie autorul se adresa tinerilor cu îndemnul: „cități cu luare aminte cărțile bisericești pentru podoaba duhului și bună știința limbei și să nu suferiți ca cei ce vor veni după voi să treacă în cartea uitării ceia ce va fi lucrat o generație".

La acest material discutabil al lui Tîmpeanu, Ioan Eliade Rădulescu a dat un răspuns politicos, dar nu mai puțin ferm în „Curierul românesc" [38], în care înclina înspre indulgență, dată fiind vîrsta înaintată a autorului. În „Conclusie la articolul domnului Tîmpeanu", cunoscutul literat român pleda pentru toleranță și înțelegere față de eforturile bătrînului traducător: „Și cîți au mai rămas înapoi ⟨înapoiați, n.n.⟩,

[38] „Curierul românesc", XVII (1845), nr. 28 (9 aprilie), p. 105—107, 109.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aceia sunt foarte bătrîni ca să aşteptăm ceva de la dînşii; lor trebuie a le respecta bătrîneţele şi a nu le lua în nume de rău poveţele ce ne dau, căci de sunt bine, ne sunt de folos, iar de sunt simple, de n-au în sine adevărul epohei, au însă adevărul că vin dintr-o inimă voitoare de bine. Puţin şi nu vor mai fi cu noi. Respectaţi-i, respectaţi-i, dragii mei juni, căci îngerul morţii le-a însemnat creştetul şi fruntea şi nu mai pot fi decît ca nişte cuvioşi; şi voi veţi fi odată bătrîni şi înapoiaţi, poate, de ideile acelei epohe şi vi se va părea crud cînd vă va lua în rîs junimea mai naintată decît voi".

Acestea sînt datele depistate asupra biografiei şi activităţii publicistice a lui Scarlat Tîmpeanu în epoca de pionierat a literaturii în Ţara Românească, cînd cititorii de-abia începuseră să se familiarizeze cu creaţiile culturii universale prin traduceri.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PAUL ZARIFOPOL ŞI CULTURA GERMANĂ

Al. Săndulescu

Tradiţia studiilor în Germania pentru noi românii este destul de veche, urcînd pînă spre începutul secolului trecut. Tinerii se specializau mai ales în filosofie şi medicină, aşa cum se întîmpla cu cei doi redactori ai primului periodic românesc „Fama Lipschii", apărut la Leipzig în 1827 şi care căzuse şi sub ochii lui Goethe. Faima universitară germană va intra curînd în competiţie cu cea franceză, generaţia de la 1848 formîndu-se, cum bine se ştie, la Paris. Cîteva decenii mai tîrziu, centrul de greutate se mută iarăşi în Germania, unde studiază cei mai mulţi dintre corifeii societăţii „Junimea", în frunte cu Titu Maiorescu. Marele Eminescu însuşi, după un stagiu la Viena, trece la Berlin, unde adînceşte studiile de filosofie. De altfel aceasta şi filologia-istoria vor fi disciplinele preferate de românii care vin să se specializeze în Germania. La sfîrşitul sec. XIX şi începutul celui următor, vor face stagii aici sau vor trece doctorate mari personalităţi ca N. Iorga, V. Pârvan, C. Rădulescu-Motru, D. Gusti, Sextil Puşcariu, mai tîrziu, Tudor Vianu, Ion Barbu (în matematică), Lucian Blaga (la Viena, deci tot într-o ţară de limbă germană). Şi aceasta pentru a cita doar cîteva nume, numărul intelectualilor de marcă, specialişti şi în alte domenii, ca ştiinţele naturii, artele plastice, muzica, ştiinţele fizico-matematice, fiind cu mult mai mare. O şcoală de o asemenea reputaţie l-a atras şi pe viitorul eseist Paul Zarifopol.

El provine dintr-o familie de greci, stabilită în Moldova, tatăl său primind un titlu de mică boierie, pe acela de *pitar* în 1853 de la Domnul Alexandru Grigore Ghica. Născut în 1874, Paul Zarifopol învaţă de mic limba germană cu un preceptor prusian, face studiile liceale şi apoi filologice la Iaşi, fiind unul dintre studenţii eminenţi ai Universităţii. Provenind dintr-o familie foarte bogată, stăpînind pămînturi întinse şi herghelii de cai, n-ar fi avut nevoie să exercite o anume profesie, cum nici n-a făcut-o multă vreme. Era însă un pasionat de idei, de artă şi de muzică, un devorator de cărţi, care spre a răspunde marii vocaţii intelectuale şi artistice şi a-şi desăvîrşi formaţia, veni în Germania. Extrem de interesat de muzica lui Wagner, care-l va conduce la studierea poeziei evului mediu şi la învăţarea vechii norvegiene, se stabili mai întîi la München şi apoi la Leipzig, oraş care-i satisfăcea nu numai apetenţa filosofică şi filologică, dar şi pasiunea muzicală, pentru că aici se afla celebra orchestră simfonică de la Gewandhaus. O va frecventa cu încîntare ani în şir, iar după 1904 împreună cu marele său prieten Caragiale, şi el, cum se ştie, meloman, instalat la Berlin în exilul său voluntar, pînă la moartea acestuia în 1912. Va audia, de asemenea concertele religioase de la Thomas Kirche. Sub influenţa mamei sale, se apropie de protestantism, pentru care va avea mereu simpatie. Zarifopol, care se căsători după venirea în Germania cu Ştefania, fiica lui C. Dobrogeanu-Gherea, locui în Fichtestrasse şi în Kaiserin-Augustastrasse. Oraşul, cu edituri şi librării de celebritate mondială, îi plăcu foarte multe şi nu se mai deslipi de el pînă

RITL., XL, 1992, nr. 1–2, p. 153–166, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la izbucnirea primlui război mondial, cînd fu nevoit să se întoarcă în țară. „Ne prieşte foarte tare aice — îi scria unui prieten prin 1906 — cum ne-a priit întotdeauna de altfel. Atîta liniște, ordine, seninătate stăpînește în culturile acestea vechi și treptat dezvoltate ale apusului — cu deosebire aceasta nemțească".

La recomandația profesorului său Al. Philippide, Zarifopol se adresă filologului romanist și românist Hermann Suchier, profesor la Universitatea din Halle, spre a-i conduce teza de doctorat. Fișierul de note și zecile de caiete din timpul studiilor, aflate acum la Muzeul Literaturii Române din București, ne dau graficul exact al formației sale filologice și filosofice. La profesorul Suchier a studiat următoarele cursuri: „Altfranzösiche Grammatik" (1898—1899), „Französiche Verslehre" (semestrul de iarnă 1900), „Laut und Formenlehre des Vulgärlateins besonders des Galischen" (semestrul de vară, 1900), „Geschichte der altfranzösiche Literatur". În egală măsură, a audiat prelegeri de germanistică la profesorii Saran: „Leben und Dichten des jungen Goethe (1898); K. Burdach: „Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter" (semestrul de iarnă 1900), „Einführung in das Studium des Althochdeutschen" (semestrul de vară 1901); Strauch: „Gotische und Althochdeutsche Grammatik (semestrul de vară, 1900) Berger: „Geschichte der deutschen Literatur im Zeitalter der Romantik (semestrul de iarnă 1900). În afară de „Istoria filosofiei" (1899) a profesorului Haym, a audiat în 1901—1903 cursurile de logică și psihologie ale reputatului filosof Alois Riehl. Teza, purtînd titlul „Kritischer Text der Lieder Richards de Fournival" susținută în 1904, cuprinde 59 de pagini și se păstrează la Biblioteca de romanistică a Universității din Halle.

Cu ocazia unei călătorii de studii în Germania, la Berlin, Leipzig și Halle, în 1979, am descoperit nu numai textul tezei despre acest trubadur din sec. XIII, dar și dosarul examenului de doctorat, care ne-a parvenit cu ajutorul și prin amabilitatea profesorului Erwin Silzer și a colegei noastre Dr. Ewa Behring, dosar foarte semnificativ pentru modul în care era apreciat doctorandul român de către profesorii săi. H. Suchier, în referatele sale, oricît de zgîrcit în epitete, apreciază lucrarea drept un „doctrinae et sollertiae laudabile specimen (un exemplar ce se distinge prin știință și fineță), deopotrivă de prețioasă atît prin obiectul cît și prin realizarea ei" și că „merită mai degrabă mai mult decît mai puțin *cum laude*". Germanistul Strauch constata și el că răspunsurile candidatului dovedesc „studii serioase în toate privințele". El vorbea așa de bine limba țării unde își trecea examenul, încît, notează Strauch, „doar rareori îți aminteai că ai în față un străin". „O deplină competență" în complicatele probleme ale filosofiei platoniciene și kantiene — aceasta este și impresia lui Alois Riehl, celebrul psiholog, și el membru în comisia de doctorat a lui Paul Zarifopol.

Tînărul savant nu s-a consacrat, din păcate, unei cariere universitare, preferînd concertele de la Gewandhaus și studiul și reflecția solitară. Curios, deși format în Germania, unde a locuit efectiv 16 ani, și de a cărei filosofie, literatură și filologie putem spune că era îmbibat, preocuparea lui principală a fost literatura franceză. Clasicofob inclement, supunînd unui tir neîntrerupt pe Molière sau pe Racine, retorica și stilul clasic, precum și prelungiri ale acestora, ca opera lui Ernest Renan,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

respingînd sentimentalismul și confuzia dintre etic și estetic, Zarifopol a fost un aprig partizan al artei pentru artă și al modernității. Opțiunile lui se îndreptau spre Mallarmé și Rimbaud, spre Flaubert și Proust, spre André Gide și Paul Valéry. Din pasiune și nu din necesitate practică, începe să scrie încă de cînd se găsea în Leipzig, debutul său producîndu-se în limba germană, ale cărei posibilități poetice le aprecia în mod deosebit, la revista „Süddeutsche Monatshefte" din München, unde colaborează între 1908—1914. Studii precum „Maupassant der sentimentale", „Kunst und blosse Literatur", „Anatole France", „Flaubert, eine Studie über literarische Kritik", „Über Prousts Stil und Methode" sînt revelatoare. Cînd va reveni în țară, va traduce, după război, toate aceste studii, care au fost publicate (sau republicate) în „Viața Românească" și în volumul *Pentru arta literară*.

Zarifopol n-a ignorat însă nici literatura și în genere filosofia ca și teoria artei germane. E adevărat, nu i-a consacrat studii fundamentale, dar textele lui critice amintesc nu o dată în mod admirativ, dintre moderni, pe filosoful Hermann Lotze, pe esteticianul Conrad Fielder, pe arhitectul Gotfried Semper, pe sculptorul Hildebrand, pe pictorul Max Liebermann, pe criticul muzical Eduard Hanslik. Face adesea referiri la Kant, a cărui teorie estetică nu o subscrie, așa cum nu subscrie în genere estetica filosofilor, care, credea el, nu ar avea sensibilitate artistică. Acerb critic al clasicismului, el nu-i va cruța pe Goethe și pe Schiller, nu fără a fi excesiv, cum a fost față de Voltaire sau mai tîrziu față de Stendhal.

Ce i-a plăcut totuși din literatura germană, chiar dacă a scris despre ea oarecum ocazional?

Fiindcă veni vorba despre Goethe, iată cum îl judeca Zarifopol în 1932, cînd se comemora centenarul morții marelui scriitor: „Nici un german cultivat, și cu mintea liberă nu deschide, dacă nu e literat de carieră, un roman de Goethe, nici *Dichtung und Warheit*, cu atît mai puțin *Istoria culorilor*, *Călătorie în Italia* sau corespondența cu Schiller. Interesul pentru teatrul lui Goethe e din ce în ce mai problematic. Însă poezia lui Goethe a avut un sunet nou cu totul, așa cum a avut scrisul lui Eminescu în limba românească, cum are acum al lui Arghezi. Sunt începători de stiluri nouă. Se pare că începători de aceștia au sorți de durată mai mult decît scriitorii care repetă numai tradiții stilistice, cu oricît de frumos talent ar face-o." Din poezia lui Goethe (ca și a lui Lenau) avea să învețe Eminescu acea îmbinare de cuvinte de mare efect artistic specifică limbii germane, care deține și în acest domeniu infinite posibilități. Cometînd anumite versuri din *Faust*, Zarifopol ajunge să identifice unul dintre modelele lui Eminescu: „Dar acumularea incomparabilă în vorba lui Mephistopheles cînd dă cu ochii de goliciunile savuroase ale îngerilor: « Es ist mir so behoglich so natürlich ... So *heimlich — kätzehenhaft begirlich* » — îngrămădirea aceasta de calificative substanțializate, un lanț de stări ale simțurilor transpuse oarecum palpabil!

Pe copilandrul Eminescu poezia germană trebuie să-l fi îndemnat a deriva un verb ca *răsgeme* (« Sau ca lira sfărîmată ce *răsgeme* îngrozitor » — *La o artistă*, publicată în 1868). Să ne reînviem însă noutatea frumuseții în versurile: « Dar atuncea greieri, șoareci / Cu *ușor-măruntul* mers ...» sau: « oglinda-i *galben-clară* » *(Egipetul)*; și: « a lui umbră *lung întins*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se desfășoară» (tot acolo) și încă: «fruntea-i *aspră-adîncă*, încreștită» *(Înger și demon)*. Și să închinăm admirație nesfîrșită acestor rarități pe care poetul le-a dăruit, cu siguranța geniului, vorbirii noastre artistice, din cea mai poetică limbă europeană de astăzi".

Valoarea prozei germane o găsește Zarifopol, repetăm, nu la Goethe, ci în altă parte, și anume, în opera lui Lessing, Heine și Nietzsche, despre care scrie cu un entuziasm ce nu-l caracteriza de obicei.

Eseistul român își descopere afinități cu Lessing, „rar artist al conciziei", cum îl numește, „inteligent și pasionat de inteligență". Admira la el, deopotrivă, lupta permanentă contra spiritului de imitație, a „franțuzomaniei", temă recurentă la Zarifopol și atitudine junimistă, ca și a lui Caragiale de care se afla foarte apropiat și din acest punct de vedere. Teoreticianul „localismului esențial" și acuzatorul „slugărniciilor tardive" din literatura română identifica un puternic aliat în cel ce a scris „*Laokoon* ...": „Și cine ca Lessing — notează el — a dus cu simț atît de sigur pentru specificitatea unui spirit național lupta împotriva caraghioaselor mofturi zămislite de imitări neroade ale unei arte străine și fatal opuse spiritului și gustului german? Și, ca dinadins, s-a întîmplat ca tocmai el, cel instruit în literatura franțuzească, să fie și exemplu viu de asimilare activă și autonomă a unei culturi străine". Îl apreciază de asemenea pe dramaturg și — semnificativ — pe gînditorul religios, tocmai Zarifopol, care avea reputația de sceptic și de ateu: „Iar cine vrea să cunoască, în expresie memorabilă, cele două chipuri eterne ale vieții religioase, pe cel pătimaș și pe cel senin înțelegător, să citească, după *Cugetările* lui Pascal, aforismele lui Lessing pentru *Educarea neamului omenesc*".

În poezia lui Heine i-a plăcut firește antisentimentalismul, anularea prin autoironie și umor a sentimentelor exprimate patetic, iar în proza lui, nonconformismul, libertatea de spirit, „libertatea de a vedea multilateral, de a descoperi cu îndemînare firească, perspectivele diverse ale ideilor și a le desface din tradiționale rigidități fanatice". Astfel, i se pare că Heine a săvîrșit o adevărată revoluție literară.

Un adversar înveterat al prostiei, al locurilor comune, un adept al modernismului ca Zarifopol, nu e de mirare că a fost atras de proza încifrată a lui Maximilian Harden pe care-l compara cu Mallarmé și de povestirile satirice și fantastice ale austriacului Gustav Mayrink. La amîndoi admira spiritul de frondă, care îi era atît de propriu lui Zarifopol însuși.

Incursiunile eseistului în literatura germană sau de limbă germană sînt tot atîtea prilejuri de a descoperi noi argumente în campania sa anticlasică și în promovarea unui spirit emancipat, rupînd cu anchilozele tradiției pe care nu încetează s-o pună în cauză. Germania, cultura germană au marcat profund personalitatea lui Zarifopol. Că s-a simțit bine în Leipzig o dovedește faptul că a rămas acolo și după obținerea titlului de doctor. Dacă nu izbucnea războiul, în urma căruia și-a pierdut averea, Zarifopol, care debutase notabil în limba germană, era foarte posibil să devină scriitor german. Nu numai pentru că-și asimilase la perfecție limba, pe care o vorbea și o scria cu plăcere, dar pentru că era un intelectual de vastă cultură, o inteligență ce se forjase la una dintre cele mai strălucite școli ale Occidentului, era, cu alte cuvinte, un european. Sorții au vrut ca el să aparțină literaturii române, care s-a pus astfel încă o dată în contact cu marile circuite de idei ale continentului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VIAȚA CĂRȚILOR LUI OVIDIU PAPADIMA

Dorina Grăsoiu

Destinul scriitoricesc (ca, de altfel, și cel omenesc) al lui Ovidiu Papadima a fost unul dintre cele mai sinuoase cu putință. A debutat la o vîrstă de-a dreptul infantilă (11 ani) în „Lumea copiilor" și „Adevărul literar și artistic" din 1922 cu versuri, dar hazardul sau autocenzura l-au împedicat să devină poet (deși nostalgia primului „păcat" literar îl bîntuia, se pare, din moment ce după multă vreme revine în „Gîndirea" din 1932 și, mai apoi, în 1935 cu cîteva lamentouri lirice precum : *Stihuitorul plînge*, *Nostalgii*, *Pace*, *Oraș*). Instinctul critic, și el manifestat de timpuriu (în revista școlară „Îndemnul" a liceului „Al. Papiu-Ilarian" din Tg. Mureș semna, încă din 1927, pe cînd era elev, recenzii asupra cărților lui E. Lovinescu sau Gh. Brăescu), își găsește concretizarea în activitatea de cronicar literar permanent al cotidianului „Calendarul" (1932—1933) și al „Gîndirii" (1932—1938). Rolul parțial al acestei devoțiuni „foiletonistice" va căpăta consistență și coerență ideatică în volumul *Creatorii și lumea lor*, apărut în 1943. A fost și un împătimit traducător : Lautréamont, Gérard de Nerval, Francis Jammes și prozatorul Georges Duhamel (acesta din urmă pentru prima oară transpus în românește) sînt numai cîteva dintre numele ce pot fi invocate. Dar, cu excepția volumului : *Cutremurul din Chili* de Heinrich von Kleist (1947), activitatea sa de traducător s-a limitat strict la perioada școlară. Culmea ironiei, însă ! Debutul editorial — 1937 — îl constituie nu un volum de cronici literare, nici unul de poezie, ci o ediție a *Operei* lui Anghel Demetriescu, prim și singur (pînă acum) act de reconsiderare a acestei personalități notabile din secolul românesc trecut. (De altminteri, însuși titlul colecției în care apărea cartea este cu totul elocvent : *Scriitori români uitați*).

De aici încolo faptele devin și mai deconcertante. Dacă începînd cu 1941 publică studii (unele de folclor : *O viziune românească a lumii*, 1941, altele de critică literară : *Neam, sat și oraș în poezia lui Octavian Goga*, 1942 ; *Poezie și cunoaștere etnică*, 1944 — toate nutrite de aceeași concepție etnicistă), în schimb, după apariția în 1963 a lui *Anton Pann. „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor*, Ovidiu Papadima se relevă cititorilor printr-o altă fațetă a disponibilităților sale intelectuale : aceea de bibliograf (prin volumul *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, redactat în colaborare cu I. Lupu și N. Camariano), dar mai ales aceea de istoric literar, monografia *Cezar Bolliac*, din 1966, atestînd calitățile de excepție ale autorului în acest domeniu. (De altfel, încă din 1933 Șerban Cioculescu îl enumera printre tinerii meniți a da lucrări de amplă respirație, refuzînd să creadă că se va limita la critica foiletonistică : „Sînt astăzi o seamă de tineri critici foarte pregătiți pentru studiul de extensiune [...] Mă gîndesc în primul rînd la d. Mihail Sebastian, apoi la d-nii : Pompiliu Constantinescu, Cantacuzino, Papadima și chiar la d. Eugen Ionescu, dacă

RITL, XL, 1992, nr. 1—2, p. 167—175, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bineînțeles se va decide să renunțe la maniera sa facilă de a epata cu orice preț" [1]).

La scurt timp — 1967 — o altă surpriză: monografia *Heinrich von Kleist*, surpriză însă numai pentru cei care nu-i cunoscuseră traducerea din 1947 și, mai ales, permanenta atenție acordată scriitorului german.

În 1968 se reintoarce la folclor: *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*, iar în 1971 la critica literară: *Scriitorii și înțelesurile vieții*, imagine fragmentată a vol. *Creatorii și lumea lor* din 1943.

Dacă micromonografia *Ion Pillat* din 1974 nu a contrariat și nici nu a șocat pe nimeni, înscriindu-se printre acele apariții previzibile, conforme orizontului de așteptare al receptorului, în schimb *Ipostaze ale iluminismului românesc* (1975) a suscitat discuții dintre cele mai aprinse, fie și numai pentru faptul că pînă la acel moment despre „luminismul" sau „iluminismul" românesc se scrisese mult și, în orice caz, altfel.

După acest scurt tur de orizont, pare cel puțin ciudată capricioasa devenire și împlinire a unei opere, marcată de bruște cotituri, de surprinzătoare schimbări de direcție, de imprevizibile salturi de la un teritoriu abordat la altul. Personalitate plurivalentă, cu multiple disponibilități pentru critică, folcloristică, istorie literară, dovedind și neașteptate virtuți de bibliograf, recunoscut, pe rînd, de fiecare recenzent drept un specialist în domeniu (dar... în domeniul celuilalt), Ovidiu Papadima se vedea obligat, într-un interviu din 1977, să remarce cu o ușoară amărăciune, mascată de o amicală ironie, modul „limitativ" în care i-au fost comentate cărțile de-a lungul anilor: „E tot atît de adevărat că această diversitate a lucrărilor mele m-a dezavantajat într-un fel. Am obiceiul să spun în glumă că criticii literari afirmă că aș fi istoric al culturii, istoricii mă califică folclorist, iar folcloriștii șoptesc că sînt un excelent bibliograf. E o glumă, desigur, dar cred că există în ea un sîmbure cam amar: acela de a constata că unele din opiniile exprimate public asupra activității mele excelează în judecăți limitative" [2].

Adevărul e că puțini dintre comentatori s-au încumetat la un portret sintetic, la o analiză atentă a întregii sale activități, atît de diversă, desfășurată în planuri ce păreau multora cu totul incompatibile (cronică literară — folcloristică — bibliografie — istorie literară !). În general, istoricii literari s-au limitat exclusiv la recenzarea monografiilor, folcloriștii (atîția cîți și-au exprimat deschis — adică public — opiniile) s-au mărginit la sublinierea „noutăților" în materie, iar bibliografii s-au referit strict numai la impresionantele volume asupra periodicelor românești din perioada 1790—1858. Se configurează astfel imaginea unei receptări „parcelate", justificată (parțial) de linia sinuoasă și imprevizibilă a creației însăși.

O dificultate în plus a constituit-o și imposibilitatea înserierii: în perioada interbelică criticul făcea o figură aparte, marcînd dacă nu chiar o notă discordantă, în orice caz una disonantă cu linia estetică impusă de G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu în valorificarea operei de artă. Fără să ignore criteriul

[1] C. Panaitescu. *Azi ne vorbește: d. Șerban Cioculescu*, în „Facla", an. XII, nr. 802, 1933, p. 2.

[2] George C. Bogdan, *Cu prof. dr. Ovidiu Papadima*, în „Orizont", an. XXVII, nr. 35, 1 septembrie 1977, p. 1, 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

estetic (ba dimpotrivă, considerîndu-l implicit și, ca atare, indispensabil judecării oricărei opere de artă), el a ținut să reliefeze, totuși, alte aspecte, mai puțin evidențiate de către confrați.

E drept, tonul bătăios, atitudinea deloc conciliantă, modul intransigent în care-și susține crezul etico-etnic (devenit coordonată esențială și axă primordială a întregii demonstrații critice) nu au făcut decît să suscite verva unor polemiști de ocazie sau, în cel mai bun caz, să atragă din partea „esteților" totala sa ignorare.

Pentru Ovidiu Papadima, aprecierea creației artistice prin prisma eticului a constituit nu doar o atitudine conjuncturală (dictată, să zicem, de împrejurarea de a fi fost cronicarul „Gîndirii" mai mulți ani), ci o credință intimă, adînc înrădăcinată în conștiință, încă din anii fragezi ai formației. Să nu uităm că, fiu de dascăli, el a fost nutrit în copilărie cu marile idealuri pentru care luptase și bunicul din partea mamei, Samoil Balteș, „văr primar cu Andrei Balteș, care fusese redactor și apoi girant responsabil la tribuna lui Ioan Slavici și își încheiase viața curînd în urma unei tuberculoze datorate celor 19 condamnări pentru procese de presă, în temnițele habsburgice. Iar Samoil Balteș se alesese doar cu doi ani de închisoare, în urma acestei primejdioase rudenii, dar o plătise cu viața. Bunica ne povestea mie și fratelui meu mai mic despre Avram Iancu și ne cînta: « Iancule mare, / Bravule tare, / Cu noi să fii »... Vă puteți închipui ce rezonanțe aveau acestea în sufletul meu, pășind către opt ani vîrstă în preajma lui 1916, cînd străzile răsunau în Tulcea de cîntecele: *Treceți batalioane române*, *Carpații*... / *Ardealul*, *Ardealul ne cheamă* și *La arme!*...[3]

Aceste circumstanțe cu implicații profunde în biografia interioară, explică și, într-o bună măsură, justifică poziția sa cumva izolată în contextul criticii literare interbelice (izolată față de dominanta estetică, nu însă și singulară, fiindcă alături de el, împărtășindu-i cel puțin crezul etnic, dacă nu și pe cel etic, se numărau Ion Chinezu, Octav Șuluțiu, Ion Șugariu etc.).

Oricum, deși din 1932 pînă-n 1938 a fost singurul cronicar al „Gîndirii", înregistrînd, cu mici excepții, toată producția editorială a epocii, Ovidiu Papadima nu s-a grăbit să-și strîngă în volume cronicile (cum nu o făcuseră, pînă la acel moment, nici Șerban Cioculescu, nici G. Călinescu și nici mulți alții).

Prima sa carte — *O viziune românească a lumii* (1941) — este de o cu totul altă factură: un studiu de filosofie a culturii, o tentativă de identificare în folclorul nostru a coordonatelor specifice eticului românesc.

Într-un context în care mai toți comentatorii (excepțiile — Lucian Blaga, Liviu Rusu — nu fac decît să confirme regula) căutau universalul din cultura autohtonă, acele elemente comune ce ne-ar fi putut integra în marea familie spirituală a creațiilor mondiale, Ovidiu Papadima face demonstrația specificității creatoare românești bazîndu-se tocmai pe un material ce părea a fi general-uman, adică universal valabil: folclorul. Folclorul, văzut ca „laborator de înțelegeri pentru viață", ca „ordine de viață", interesează aici numai în măsura în care oferă elemente „ce se individuali-

[3] Arcta Șandru, *Care au fost factorii și împrejurările care v-au format? Astăzi răspunde Ovidiu Papadima*, în „Scînteia tineretului", an XLIV, 3 septembrie 1988, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zează în trăsături tipice iar nu ceea ce se aseamănă prin coincidențe de materialuri".

Se ajunge astfel la formularea cîtorva adevăruri incontestabile referitoare la specificul viziunii românești asupra lumii, viziune ce reprezintă „însuși răspunsul pe care îl dă omul grozavelor apăsări ale tainelor cosmosului". Dintre acestea: nevoia de concret, sentimentul milei și al milosteniei, vitejia, fidelitatea, dragostea de frumos, concepția gravă asupra păcatului sînt doar cîteva dintre trăsăturile ce creionează pertinent profilul nostru etnic.

Încercînd să surprindă tocmai cauzalitatea diferitelor fenomene, înlănțuirea logică a faptelor și nu arbitrarul lor, autorul oferă „cea mai luminoasă și mai semnificativă inițiere în *Weltanschauung*-ul românesc" (Petru Comarnescu) [4], dovedind că „folclorul nostru poate fi altfel discutat decît după metoda comparată, foarte roditoare și necesară, dar nu îndeajuns de cuprinzătoare" (Ion Șiugariu) [5].

Primită elogios de cronicarii literari ai vremii, încununată cu premiul „Ion Heliade Rădulescu" al Academiei Române, *O viziune românească a lumii* este urmată, la scurt timp (1942) de studiul *Neam, sat și oraș în poezia lui Octavian Goga*.

Se constată însă de aici înainte în receptarea operei criticului o atitudine ce, chiar dacă este într-o oarecare măsură îndreptățită, uimește prin perseverența (mai corect spus: obstinația) repetării ei de-a lungul anilor de către mai multe serii de recenzenți. Fiecare se crede, astfel, dator a descifra în scrierile ulterioare celei de debut aceeași „viziune românească" aplicată fie lui Octavian Goga, fie scriitorilor contemporani autorului (în *Creatorii și lumea lor*) fie, în sfîrșit, lui Anton Pann. Pe bună dreptate Doina Peteanu (Anișoara Odeanu) semnala — deplîngînd — încă din 1943 „ticul" etichetărilor în critica literară, atît de dăunător receptării creației în ansamblul ei și exemplifica prin felul în care au fost primite cărțile lui Ovidiu Papadima: „Cine nu știe, de exemplu, că Ovidiu Papadima e «acela cu folclorul»? Ovidiu Papadima a putut să scrie după *O viziune românească a lumii* un studiu critic în care punea problema artei și a destinului artistic cu totul în alt cadru, — și cea de a doua carte a d-sale a rămas sub aceeași amprentă, «o nouă carte de folclor». Și, desigur, orice ar face și ar mai scrie, nu l-ar mai salva din categorisire" [6].

Așa cum am subliniat încă de la începutul acestor rînduri, Ovidiu Papadima se numără printre acei (puțini?) critici care își au un marcat crez etico-etnic, dar de aici pînă la a urmări aproape detectivistic reflexele așa-zisei sale idiosincrazii față de tot ce nu e „curat românesc" sau nu exprimă „sufletul neamului" e totuși prea mult.

Nu e mai puțin adevărat că studiul despre Octavian Goga, urmînd atît de repede după scrierea sa de debut, a putut justifica părerea multora că se află în fața concretizării preceptelor anunțate anterior. De pildă, Mihai Niculescu, cronicarul „Universului literar", nota: „Cred că nu înseamnă a restrînge valoarea argumentativă atît de personală a unei

[4] *Un studiu asupra specificului românesc*, în „Timpul", 12 octombrie 1942, p. 2.

[5] *Ovidiu Papadima: O viziune românească a lumii*, în „Basarabia", 12 octombrie 1942, p. 2.

[6] Doina Peteanu, *„Sîntem neînțeleși..."*, în „Viața", 21 ianuarie 1943, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

opere pătrunsă de inteligență critică și simpatie generoasă cum este *Neam, sat, oraș în poezia lui Octavian Goga*, socotind-o ca o exemplificare întreprinsă în spirit sistematic, anume în spiritul acelui studiu de folclor intitulat *O viziune românească a lumii* pe care d. Ovidiu Papadima îl publica mai aproape de începutul acestui an" [7].

Nici nu se sting bine ecourile acestui mult discutat (și disputat) studiu, întrunind și el sufragiile confraților din moment ce a fost distins cu premiul Societății Scriitorilor Români, că o altă carte — de astă dată de critică literară — declanșează încrucișări de spade, descărcări de umoare și chiar... plătiri de polițe! Este vorba despre *Creatorii și lumea lor* (1943), culegere de cronici și articole publicate de autor în perioada „magistraturii" sale la „Gîndirea" (1932—1938).

După cele două cărți apărute anterior, „eticheta" îi era deja aplicată, astfel încît cu greu ar mai fi putut-o dizloca. Puțini [8] au remarcat, însă, onestitatea criticului, buna sa credință, efortul spre o maximă obiectivitate, mai toți reproșîndu-i spiritul partizan, exagerarea valorii scriitorilor afiliați „Gîndirii", ignorarea unor mari creatori (Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi), fără însă a aminti faptul că revista a cunoscut cîteva hiatusuri în apariție, ce coincideau cu lansarea cărților autorilor amintiți.

Așadar, ce i se recunoștea și ce i se reproșa, în 1943, lui Ovidiu Papadima? La „plusuri" înregistrăm „gust, puterea de a discerne, sinceritate, entuziasm și chiar acel lirism atît de necesar oricărei pagini scrise" (Mihail Chirnoagă) [9], respect față de artă, înaltă responsabilitate în exercitarea investiturii critice: „Dintre criticii noștri tineri, care nu mai cred în primatul estetic al creației literare [...], d-sa este cel mai respectuos față de artă și de știință, dovedind, adesea în mod fericit, că noțiunea este slujită tocmai cînd acestea sînt deplin exercitate" (Petru Comarnescu [10]).

La „minusuri" se adună, în schimb, destule „nedumeriri". Unii recenzenți se întreabă cum se poate explica absența din carte a lui Arghezi (Gherghinescu Vania [11]) și Rebreanu (V. Netea [12]). Sînt însă comentatori (Petru Comarnescu în primul rînd) care nu se limitează la înregistrarea omisiunilor, ci pun sub semnul întrebării însăși metoda criticului. Stăruitoarea apelare la perspectiva folclorică îi pare recenzentului potrivită numai în cazul unor creatori ce aparțin (și participă) ei înșiși la un asemenea univers (V. Voiculescu, Ion Pillat, Aron Cotruș, Nichifor Crainic, Radu Gyr); în schimb, metoda se vădește neadecvată cînd e aplicată moderniștilor (spre exemplu), respinși în bloc tocmai pentru că rupeau violent cu tradiția. După opinia lui Petru Comarnescu, perspectiva oferită de autor funcționează „rodnic, dar [e] limitată de anumite sectoare artistice și realități sufletești".

Avînd curajul atitudinii, al „reproșului făți, răspicat și prompt" (Mihai Niculescu), Ovidiu Papadima a impresionat la apariția acestei

[7] „*Neam, sat, și oraș în poezia lui Octavian Goga*" de *Ovidiu Papadima*, în „Universul literar", 28 noiembrie 1942.

[8] Printre aceștia se numără D. Micu, care, în „*Gîndirea*" *și gîndirismul* (Editura Minerva, 1975), îi recunoaște lui Ovidiu Papadima adevăratele sale merite de critic literar al epocii interbelice.

[9] *Ovidiu Papadima*: „*Creatorii și lumea lor*", în „Viața", 21 martie 1943, p. 3.

[10] *Scriitori români de azi văzuți din perspectiva folclorului*, în „Timpul", 1 mai 1943, p. 2.

[11] *Ovidiu Papadima: Creatorii și lumea lor*, în „Tribuna", 25 martie 1943, p. 2.

[12] *Un nou critic: Ovidiu Papadima*, în „Vremea", 29 august 1943, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cărți prin consecvența convingerilor și fermitatea verdictelor critice, dacă nu unanim acceptate, în orice caz în mare parte validate de evoluția ulterioară a creației literare.

Volumul *Poezie și cunoaștere etnică* (1944), tipărit într-un moment cu totul nefavorabil receptării creațiilor artistice, a rămas în conștiința critică a epocii ca și inexistent, nebeneficiind de nici un ecou în presa de specialitate.

După un lung hiatus, în care, vreme de cîțiva ani, Ovidiu Papadima a trecut și prin infernul temnițelor comuniste, ca deținut politic, autorul se reintegrează în circuitul editorial printr-o admirabilă antologie a liricii populare, intitulată: *Cu cît cînt, atîta sînt* (1963), apreciată de specialiști drept un model al genului prin gustul dovedit în selecția operată (ce i-a permis alcătuirea unui florilegiu de o neasemuită frumusețe), cît și prin intuiția de a adopta un alt mod de clasificare a pieselor antologate decît cel tradițional (abandonînd criteriul tematic și pe cel al speciilor folclorice, cercetătorul a optat pentru clasarea materialului în funcție de ciclurile și momentele esențiale din existența omului). Semnalat și subliniat cu insistență a fost și accentul deosebit pus pe „autentica valoare estetică" a pieselor antologate (T. Vârgolici [13]).

La foarte scurt timp, în 1964, criticul supune atenției publice un studiu extrem de interesant: *Anton Pann*, *„Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor*, interesant și pentru faptul — întîlnit mai rar — că se situează la limita dintre folcloristică și istoria literară, dar mai ales pentru consecințele ce decurg de aici, respectiv investigarea creației cunoscutului scriitor prin prisma acestei duble perspective. Concluziile la care autorul ajunge în urma unor cercetări minuțioase sînt de-a dreptul spectaculoase, dizlocînd cu totul imaginea oferită de comentatorii anteriori. E spulberată astfel preconcepția (devenită prin repetiție dogmă) conform căreia Anton Pann ar fi primul nostru folclorist, fiind negat apoi caracterul liric al operei lui, atît de des subliniat în exegezele mai vechi. Pe baza unor laborioase investigații, Ovidiu Papadima rectifică încă multe dintre erorile exegeților lui Pann.

Marcat de un ritm interior al echilibrului, aspirînd la sinteză și nu la o îngustă specializare într-un domeniu sau altul, Ovidiu Papadima refuză a se lăsa copleșit de dominanta folcloristică (evidentă într-o anume perioadă) și, pentru a o „contrabalansa", dă la iveală în 1966 una dintre cele mai solide și informate lucrări de istorie literară: monografia *Cezar Bolliac* (încununată, de altfel, cu premiul „Bogdan Petriceicu Hasdeu", de către Academia R.S.R.).

Ceea ce au remarcat din capul locului toți comentatorii, pe lîngă rigoarea științifică, a fost schimbarea de optică, respectiv abordarea scriitorului nu doar din perspectiva creației lirice (modestă și nesemnificativă în cazul lui), ci din aceea a activității de ziarist și militant cultural, unde și-a dat întreaga măsură a personalității. „Valoarea lui Bolliac, cum demonstrează recenta monografie semnată de O. Papadima, este în mod fericit evidențiată tocmai prin abordarea în lucrarea respectivă a unor laturi pînă acum mai puțin cunoscute din activitatea acestuia (Z. Ornea [14]).

[13] *Antologie din lirica populară*, în „România liberă", 8 noiembrie 1963, p. 2.

[14] *Laturi ale creației culturale ale înaintașilor care se cer mai bine valorificate*, în „Scînteia", 27 iulie 1966, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gîndindu-și cartea drept o monografie „consacrată în primul rînd *ziaristului* Bolliac și epocii lui", Ovidiu Papadima reușește să realizeze totodată o amplă frescă a moravurilor și mentalităților culturale românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea (unde rolul femeilor și al saloanelor literare este excelent surprins) și să ofere o primă panoramă unitară și completă asupra unei întinse perioade din istoria presei noastre, totul într-o manieră care-i evocă lui Perpessicius „acele excelente biografii romanțate gen André Maurois unde totul izvorăște din document și nimic nu e neautentic".

Dar, dacă mai toți recenzenții cad de acord asupra faptului că se află în fața unei impunătoare lucrări, ce surprinde imaginea și dimensiunile exacte ale vieții și epocii lui Bolliac, în schimb metoda criticului nu întrunește adeziunea unanimă (ar fi fost, de altfel, și greu!). Cea mai drastică concluzie e formulată de Nicolae Manolescu: „Ovidiu Papadima închină lui Bolliac o carte erudită și folositoare, mai ales sub raportul biografiei și al publicisticii, aceasta din urmă trecută minuțios în revistă. Dar cartea păstrează față de tot ce nu reprezintă document palpabil o stranie rezervă: motivele sufletești ale acțiunilor lui Bolliac, existența lui umană, nu sînt luate în considerare" [15].

În schimb, *Heinrich von Kleist* (1967), și aceasta tot o monografie, suscită interesul nu doar datorită subiectului (autorul german fiind puțin cunoscut la noi), dar și modalității concrete de tratare a lui. Abandonînd rigorile și canoanele monografiei de tip clasic, ce implicau aproape cu obligativitate respectarea criteriului cronologic în comentarea vieții și a operei, Ovidiu Papadima optează pentru relevarea unui Kleist precursor al modernilor.

De asemenea, dacă în cazul lui Bolliac i se reproșase direct sau numai aluziv lipsa capacității de a surprinde datele definitorii ale rolului său, de data aceasta este remarcată tocmai adecvarea formulei la demonstrație: „Opera lui Heinrich Kleist nu se sufocă [...] sub greutatea fișelor cumulate, ci retrăiește cu strălucire, reintegrată fiind în atmosfera romantismului german din epoca lui de mijloc și reactualizată de condeiul ascuțit și înțelegerea modernă a unui critic contemporan" (Ion Biberi [16]).

Aproape concomitent cu această monografie, Ovidiu Papadima dă la iveală una dintre cele mai impunătoare lucrări dedicate, în spațiul românesc, literaturii populare. Prin titlul ei: *Literatura populară română*, cartea a creat confuzie (mulți fiind convinși că se află în fața unei antologii), iar pe de altă parte inhibiție, provocată de proporțiile-i monumentale (727 p.).

Concepută ca o suită de sinteze asupra diverselor specii folclorice, exegeza se înscrie printre acele indispensabile instrumente de lucru necesare specialiștilor, constituind totodată un excelent îndreptar pentru oricare cititor interesat de subiect. Și de această dată, autorul ține să-și exprime încă de la început un punct de vedere deloc conform cu părerile antecesorilor, care accentuau (sau chiar absolutizau) fie dimensiunea literară, fie pe cea etnografică a folclorului: „[...] folclorul nu este numai

[15] *Prejudecata monografiilor critice*, în „Astra", septembrie 1966, p. 4.

[16] *Studii românești despre scriitori străini*. În „Informația Bucureștiului, 26 martie 1968, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literatură. El este legat de un întreg complex de viață, fără de a cărui lămurire folclorul nu poate fi înțeles cum trebuie. [...] Pe de altă parte, însă, iarăși, a studia literatura populară ca fenomen etnografic — făcînd abstracție de faptul că există o complexă estetică a folclorului, o poetică și o stilistică a lui — este o greșeală chiar mai pernicioasă decît aceea de a o cerceta numai cu mijloacele criticii literare".

Aceste două coordonate esențiale în explorarea universului folcloric (mai corect spus, îmbinarea lor) constituie pilonii de rezistență ai substanțialului studiu, fapt remarcat de mai toți comentatorii și considerat una dintre principalele izbînzi ale cărții. „Numai un om cu o excelentă formație intelectuală ca Ovidiu Papadima a izbutit să iasă din spațiul strictei specializări și să asigure un caracter cel puțin dual investigațiilor. Ovidiu Papadima confirmă că folcloristul trebuie să fie, neapărat, și istoric literar..." (P. Urechea) [17].

Concluziile recenzenților converg spre ideea unei reușite certe, a realizării acelui impunător edificiu dedicat folclorului nostru, visat și rîvnit de către multe generații de cercetători.

Monumentala lucrare despre literatura populară este urmată de un „contrapunct" : *Scriitorii și înțelesurile vieții* (1971), ediție nu „revăzută și adăugită" (și nici „nonvarietur") a lucrării *Creatorii și lumea lor*, ci una redusă ca proporții și mult „cumin--țită" față de aceea din 1943.

După cum e lesne de bănuit, nu autorul și-a dorit-o așa, ci anume circumstanțe independente de voința sa au determinat configurația acestui volum ce reunește o bună parte dintre comentariile critice publicate în perioada interbelică. Așadar, o carte numai în parte reprezentativă pentru structura, formația și crezul artistic ale lui Ovidiu Papadima. Ceea ce interesează însă, în contextul de față, este doar modul în care ea a fost receptată acum.

Foiletoanele critice adunate în volum în urmă cu aproape trei decenii s-au transformat, prin trecerea timpului, în istorie literară, comentatorul contemporan perceptîndu-le și înregistrîndu-le mai ales sub acest raport. Faptul se datorează, în bună parte, analizelor dedicate unor scriitori uitați sau ignorați de posteritate, dar care atunci, în epocă, alcătuiau fundalul necesar proiectării capodoperelor, imposibil de eludat într-o istorie literară sau într-o panoramă a ei. „Foi de temperatură ale epocii", foiletoanele cuprinse în volum mai păstrează încă palpitul și intensitatea emoțională provocate de primul impact cu opera analizată. De altfel, în capitolul intitulat *Între critică și foileton*, Ovidiu Papadima delimitează net statutul foiletonistului de cel al criticului literar, pledînd (pro-domo?) pentru o mai dreaptă recunoaștere și prețuire a celui dintîi.

De la aceste disocieri credem că ar fi trebuit să pornească fiecare recenzent al cărții pentru a identifica (sau măcar confrunta) opțiunile teoretice (expuse uneori pe un ton apodictic) cu aplicarea lor în planul concret al comentariului critic. Din păcate, puțini sînt cei interesați să urmărească consecvența traducerii principiilor în activitatea de cronicar literar „la zi".

Scriitorii și înțelesurile vieții a iritat multe spirite, deloc conciliante cu principiul călăuzitor al autorului de a depista în operele analizate semnele unei „adînciri în viață". De aici, impresia cîtorva comentatori că

[17] *Ovidiu Papadima. Literatura populară română*, în „Ateneu", decembrie 1968, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ar fi fost supralicitați scriitori minori (sau, în orice caz, nu din primul eșalon : G. M. Vlădescu, B. Jordan, N. M. Condiescu) și minimalizați alții, importanți (G. Ibrăileanu, G. Călinescu).

Cu aceasta, activitatea de cronicar literar al lui Ovidiu Papadima ia sfîrșit, celelalte intervenții ale sale (sporadice, de altfel) nemaifiind incluse în vreun volum.

Monografia *Ion Pillat* (1974), prima dedicată poetului, constituie sinteza unor vechi preocupări ale criticului, interesat îndeaproape de manifestările tradiției în poezia română interbelică. Devenea astfel inevitabilă apropierea de Ion Pillat, nu numai fiindcă îi servea drept argument forte în demonstrația sa, ci și pentru că poetul reprezenta factorul exponențial al unei întregi generații care a „topit în sinteze originale direcții ce păreau greu de conciliat : cultură solidă, multiplă și prospețime a inspirației legată de viața lor însăși ; spirit european și specific național, sincronism și ancorare în tradiții ; modernism și echilibru apropiat de calmul clasicismului".

Idee-forță a cărții, fuziunea tradiție-modernitate în lirica lui Ion Pillat polarizează în jurul său toate celelalte elemente adiacente, criticul aspirînd la o radiografiere a operei în totalitatea ei organică.

Cîțiva recenzenți au surprins cu acuitate sensul demersului întreprins de Ovidiu Papadima, evidențiindu-i nu doar calitățile de subtil analist al unui univers liric dual și, aparent, contradictoriu, ci și capacitatea de reconstituire a întregului peisaj literar românesc antebelic și imediat interbelic. Alții însă văd în „comentariul culturalist" un obstacol în calea spre substanța poeziei pillatiene.

Divergența opiniilor a constituit, de altfel, nota dominantă a receptării operei lui Ovidiu Papadima. Elocventă în acest sens este și receptarea ultimei cărți : *Ipostaze ale iluminismului românesc* (1974). Criticii transilvăneni (Mircea Popa, V. Fanache, Aurel Sasu) discută și valorizează lucrarea prin raportare la clasica *sinteză* a lui D. Popovici, care considera iluminismul românesc o formă de *europenizare*, de apropiere de Centrul Europei, în vreme ce Ovidiu Papadima îl încadrează într-o spiritualitate sud-dunăreană.

Dar de fapt nu această nouă perspectivă declanșează resortul polemic al recenzenților de dincolo de munți, ci nedumerirea exprimată de autor prin titlul interogativ al unui vast capitol : *Romantism în Transilvania la jumătatea secolului al XIX-lea?*, unde contestă existența producțiilor romantice în regiunea și epoca amintită. „Nod al discordiei", acest capitol oferă suficiente argumente pentru a fi fixat drept cel mai „vulnerabil al cărții", dar tot el îi pare altui recenzent (e drept, de dincoace de munți) a avea o importanță deosebită : „Întrucît o istorie completă a literaturii din Transilvania rămîne încă să fie făcută, jaloanele fixate de Ovidiu Papadima ne par prețioase" (Mihai Zamfir).

Aceasta ar fi, în linii mari, harta receptării creației lui Ovidiu Papadima. Contestată sau admirată, în nici un caz ignorată, opera sa, complexa prin multitudinea temelor investigate și a modalităților abordate (de la cronica literară la edificiul monografic, de la articolul cu subiect folcloric la impunătoare exegeze asupra literaturii noastre populare), constituie un exemplu de devoțiune și respect față de actul cultural, față de înalta responsabilitate ce o incumbă investitura critică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cartea de istorie și teorie literară

VIRGIL CÂNDEA, *Mărturii românești peste hotare. I. Albania—Grecia*, Edit. Enciclopedică, București, 1991, 602 p. + 32 planșe

De multe ori, aflîndu-ne în vreo țară străină, am fost tentați, în afara treburilor pentru care veniserm, să încercăm a vedea cu ochii noștri urmele românești despre care știam dinainte că se găseau în acel loc (o carte românească, un vechi manuscris, o pictură sau un document, un obiect de preț aparținînd vreunui cărturar sau mormîntul acestuia și altfel altele); alteori, întîmplarea ne-a scos în cale piese de acest fel sau altele asemănătoare, despre care nu se știa nimic sau numai se bănuia la noi, și în acele clipe am trăit, evident, revelația descoperirii. Știam că înaintea noastră cărturari patrioți, receptivi la faptul major de cultură, n-au trecut indiferenți pe lîngă acestea, le-au adunat, le-au copiat, le-au comentat, le-au publicat, într-un cuvînt, le-au adus în circuitul de cunoaștere al întregii suflări românești, pentru ca măcar astfel să se știe de existența lor, dacă nu pot fi aduse în țară.

Ne mai gîndeam că studiile despre aceste mărturii de prezențe românești peste hotarele țării sînt numeroase și, pentru a fi siguri că n-am descoperit America, erau necesare nu o dată alte migăloase cercetări prin noianul de publicații științifice în care au apărut, un adevărat slalom prin cataloage, repertorii și alte lucrări de referință, nu totdeauna accesibile. Pe de altă parte, încercam un sentiment de amărăciune la gîndul că multe dintre aceste mărturii, în ciuda attor străduanii, ar putea rămîne pentru mult timp, dacă nu pe veci neștiute, în lipsa unei cercetări sistematice și exhaustive, care să cuprindă toate țările lumii, toate bibliotecile și colecțiile în care acestea ar putea fi depistate și că, pentru o asemenea lucrare — carte de căpătîi a oricărui popor, ca și dicționarul-tezaur al limbii sale — ar fi fost nevoie de o întreagă instituție, căci, categoric, munca aceasta, pentru a putea da roade depline, depășea puterile unui singur om...

Puțini știau că există totuși în țara noastră un om-instituție care, animat de aceleași gînduri, frămîntat de aceleași idei, a luat asupră-și de multă vreme greaua sarcină a împlinirii unui asemenea deziderat. Este distinsul și respectatul istoric al culturii române, neobositul cercetător al cărții vechi românești și străine, profesorul Virgil Cândea. Știam că, urmînd exemplul unor iluștri înaintași, Hasdeu, Bianu, Iorga, la care se cuvine să amintim pe nestorul bibliologiei românești, profesorul Dan Simonescu, Virgil Cândea aduna de peste tot informații asupra mărturiilor românești peste hotare în diferite ipostaze, dar cu deosebire sub forma de carte românească manuscrisă și tipărită. Conștient de valoarea unora dintre propriile descoperiri, n-a întîrziat să le semnaleze, mai întîi în articole de popularizare, dedicîndu-le apoi studii erudite. Ajutat pe parcurs, pentru ordonarea covîrșitorului material, de un harnic și devotat colaborator, doamna Monica Breazu, excelenta organizatoare a cunoscutelor sesiuni naționale consacrate valorilor bibliofile din patrimoniul cultural național, profesorul Cândea și-a putut diversifica cercetările, avînd ca obiectiv *orice* fel de mărturie românească ajungînd astfel la alcătuirea unei imense cartoteci de informații, căreia nu-i mai lipsea decît... tenacitatea și răbdarea de benedictin a unui fanatic al muncii științifice, pentru a căpăta forma accesibilă cititorului: Cartea. Și, în sfîrșit, după ani de muncă neîntreruptă, de sacrificii și renunțări primul volum al acestei cărți a văzut lumina tiparului, sub auspiciile unei instituții pe măsura ei: Editura Enciclopedică.

O carte epocală, un adevărat eveniment, *Mărturiile românești peste hotare*, subintitulate modest „mică enciclopedie de creații românești și de izvoare despre români în colecții din străinătate", sînt, de fapt, nu numai „opera unei vieți", a vieții autorului, ci pot fi socotite, prin concepție și realizare, una din cărțile fundamentale ale istoriografiei românești, o mare izbîndă a culturii române contemporane.

Avem în față deocamdată numai primul volum, de 600 de pagini, care reunește informațiile despre prezențe românești în 19 țări ale lumii: Albania, Algeria, Argentina, Australia, Austria, Belgia, Brazilia, Bulgaria, Canada, Ceho-Slovacia, R. P. Chineză, Cipru, Danemarca, Egipt, Elveția, Finlanda, Franța, Germania, Grecia. El va fi urmat de încă unul sau două, cel puțin la fel de masive, consacrate altor țări, și, desigur, de încă unul, ce va cuprinde, în afară de un foarte probabil capitol de „Addenda", și absolut necesarii indici pentru acest gen de lucrări. Se va ajunge în final la *o lucrare unică pe plan mondial, cu care orice țară și orice popor s-ar putea mîndri* și care — mai e nevoie s-o spunem? — nu poate lipsi de pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

masa de lucru a oricărui intelectual de la noi sau de aiurea, preocupat de cercetarea relațiilor politice, economice, culturale ale românilor cu străinătatea.

Primul volum cîștigă în valoare mai întîi prin bogata și bine argumentata *Introducere* (p. III—XIX), care se citește cu sufletul la gură! Găsim în ea întreaga istorie a ideii acestei cărți, a modului în care aceasta a fost pusă în aplicare, istorie așternută pe hîrtie cu acea acribie și logică strînsă, cu acea inegalabilă grijă pentru acurateța stilului și finețea expresiei, pe care le cunoaștem din atîtea alte lucrări, dar și cu sentimentul justificat de satisfacție pentru „lucrul bine făcut".

Pornind de la necesitatea, general resimțită de orice națiune, de a-și cunoaște patrimoniul cultural, oriunde s-ar afla, autorul își definește cartea după cum urmează: „O încercare provizorie — ca orice lucrare de asemenea amploare și ambiții — de a completa patrimoniul cultural românesc cu evidența părții uriașe, risipite, de secole, în lume. Un repertoriu de surse bibliografice care informează despre bunurile înstrăinate, data și împrejurările cînd au părăsit țara și, adesea, avatarurile lor, permițînd studierea motivațiilor și reconstituirea circulației acestor bunuri. Totodată, o primă evidență globală a izvoarelor străine despre români (documente, manuscrise, cărți rare, opere de artă etc.), care ne îngăduie să știm cum am fost cunoscuți de alții, cum s-a constituit o imagine despre români în cultura altor popoare, cum ne-am acreditat în conștiința umanității". După ce trece în revistă preocupările cărturarilor români în direcția descoperirii, cunoașterii și valorificării mărturiilor românești sau despre români din țări străine, începînd de la Grigore Ureche și Miron Costin pînă la cercetările din ultimii ani (P. P. Panaitescu, Marcu Beza, Ilie Corfus și alții), autorul insistă asupra împrejurărilor în care numeroase bunuri culturale românești, rod al puterii de creație și al talentului românilor, au ajuns să fie înstrăinate de-a lungul veacurilor. Cauzele sînt multiple și, pentru perioada mai veche, trebuie amintită, ca principală, *dărnicia voevozilor munteni și moldoveni*, care au înzestrat cu opere de artă (cărți tipărite sau manuscrise, icoane, broderii, obiecte de cult ș.a.) așezămintele religioase din sud-estul Europei, cu deosebire la Muntele Athos, dar și mai departe, pînă la Ierusalim și Muntele Sinai. Urmează la rînd, înstrăinarea de bunuri prin jaful care a însoțit campaniile militare pe teritoriile românești (otomane, tătărești, habsburgice ș.a.); au fost și cazuri cînd bunuri culturale românești au părăsit țara odată cu posesorii lor (cum a fost cazul Movileștilor, Dosoftei, Cantemir, iar mai recent, regele Carol al II-lea). Printre alte cauze (unele obiective) se mai amintește, ca foarte frecvent, comerțul de cărți rare și opere de artă pe valută practicat pînă în anii '50 prin anticariate și magazine de consignație, care au pus în imposibilitate pe colecționarii autohtoni de a ține piept concurenților străini.

Soarta bunurilor românești, înstrăinate din motivele arătate, a fost diferită: unele s-au bucurat de cea mai mare îngrijire și conservare în colecții de stat și particulare străine, altele, dimpotrivă, ori au dispărut sau au fost distruse de vitregiile vremurilor, ori abia se mai păstrează într-o stare deplorabilă, rezultat al necunoașterii sau nepăsării; exemplele date de V. Cândea (pag. IX—X) sînt edificatoare.

Autorul trece apoi în revistă eforturile multor țări de a-și recupera obiectele de patrimoniu aflate în alte părți ale lumii; numeroase tratate de pace, încheiate la capătul unor conflicte regionale sau conflagrații mondiale au fost însoțite de prevederi exprese privind retrocedarea către țările păgubite a obiectelor de patrimoniu național, jefuite din teritoriile ocupate. În ultimele decenii UNESCO a luat asupra sa sarcina patronării și supravegherii acțiunilor de reconstituire a patrimoniilor culturale ale diferitelor țări (cu deosebire foste colonii) prin recuperarea sau retrocedarea benevolă de către actualele țări posesoare ale bunurilor culturale provenite din alte țări. S-a creat în 1987 un comitet interguvernamental, compus din 20 de țări (printre care și România) avînd ca obiectiv studierea restituirii „bunurilor culturale către țările spoliate și, în acest scop, întocmirea unor inventare de asemenea bunuri" (p. XI).

Răspunzînd inițiativei Consiliului Internațional al Muzeelor, nu puține au fost țările care au consimțit de bună voie să reîntregească patrimoniile culturale ale altor țări cu bunuri ale acestora pe care le dețin în momentul de față. Din numeroasele exemple date de autor (pag. XI—XII) sînt de reținut cele referitoare la patrimoniul cultural românesc, unele piese românești fiind readuse în țară în bună măsură și datorită propriilor strădanii ale autorului, V. Cândea.

În condițiile intensificării relațiilor științifice și culturale internaționale, perfecționării instrumentelor de informare și de evidență, a tehnicilor de reproducere a documentelor, manuscriselor și operelor de artă, a devenit posibilă în ultima vreme, *evidența centralizată a patrimoniului cultural înstrăinat și a izvoarelor externe privitoare la trecutul nostru*. Este tocmai ce își propune ca „un început experimental", cartea de față.

Pornind de la criteriul fundamental — legătura pieselor cu istoria și cultura românilor —, V. Cândea se oprește în continuare asupra categoriilor de piese cuprinse în repertoriul său;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

varietatea acestora este impresionantă: de la antichităţi preistorice, greceşti şi romane sau specimene geologice, descoperite în ţara noastră, continuînd cu documente interne emise de cancelariile domneşti medievale sau de particulari (oameni politici, cărturari, negustori, militari, clerici în trecere prin Ţările Române), apoi creaţii originale ale scriitorilor, artiştilor şi meşterilor români (construcţii, manuscrise literare, muzicale, ştiinţifice şi de artă, cărţi vechi, hărţi, stampe) inclusiv *operele de patronat* româneşc (adică ale unor străini, din iniţiativa şi cu sprijinul financiar al unor români) creaţii spirituale străine elaborate la noi sau care s-au aflat un timp pe teritoriul românesc, izvoare şi creaţii străine care au ca obiect trecutul pămîntului nostru sau cuprind şi informaţii despre istoria, civilizaţia şi cultura românilor (instrucţiuni către ambasadori, rapoarte diplomatice şi militare, corespondenţă oficială şi particulară, inscripţii, manuscrise, cărţi, atlase, hărţi, foi volante, creaţii artistice).

Imensul şi variatul material considerat obiect de patrimoniu naţional românesc a pus în faţa autorului numeroase probleme: *stabilirea unor limite cronologice* (pentru cartea veche românească anul 1830, dar cu unele excepţii, pentru perioada imediat următoare; pentru cartea străină anul 1800, dar cu adăugarea unor izvoare cartografice importante pînă la primul război mondial), *identificarea şi localizarea* precisă a pieselor (cele care n-au putut fi încă identificate şi localizate neintrînd, evident în lucrare; în alte cazuri autorul însuşi a făcut personal investigaţii, ajungînd la descoperiri revelatoare!).

Virgil Cândea a călătorit mult, s-a zbătut să caute peste tot urme de civilizaţie şi cultură românească, în Orientul Apropiat, în Europa occidentală şi de sud-est, în SUA, şi a scos la iveală numeroase piese româneşti de patrimoniu, unele complet necunoscute, altele puţin sau deloc cercetate pînă acum la noi (lista lor la pag. XVII din *Introducere*). În 1963 autorul avea înregistrate peste 62.000 de piese ale culturii româneşti aflate peste hotare, în 229 de localităţi din 28 de ţări, cuprinse în trei volume — multiplicate provizoriu pentru uzul oficiilor diplomatice româneşti. Continuarea şi adîncirea cercetărilor, cu multe eforturi şi sacrificii, în anii care au urmat, s-a soldat cu numeroase studii personale de amănunt (cu deosebire asupra propriilor descoperiri), precum şi cu 4 volume de *Prezenţe culturale româneşti în străinătate*, publicate în colaborare cu Constantin Simionescu între anii 1982—1987. Numeroase sînt datele despre prezenţe culturale româneşti la a căror cunoştere s-a ajuns nu prin contact direct (ar fi fost şi imposibil), ci datorită semnalării acestora de către alţi cercetători, în cataloage, repertorii etc. Toate acestea au fost consultate, scoţîndu-se pe fişe toate informaţiile care puteau constitui obiectul interesului autorului. Avatarurile lucrării au fost multe, dictate de imposibilitatea cercetării la faţa locului a multor piese, de caracterul incomplet al izvoarelor cercetate, de unele erori în reproducerea datelor de către autorii anteriori, de necesitatea revenirii în repetate rînduri asupra manuscriselor pentru corectarea greşelilor şi multe altele. Practic, constituirea documentaţiei de bază, prin cercetarea numeroaselor colecţii, cataloage, inventare, apoi munca migăloasă de sistematizare a materialului fişat pe ţări, oraşe, instituţii, colecţii, fonduri, cu respectivele referinţe, publicaţii sau reproduceri ale pieselor fişate, cu alte serii de indicaţii bibliografice, definesc *o operă concepută şi realizată de un singur om* — cu preţul renunţării deliberate la tentaţia spre multe alte lucrări de amănunt, de răsunet şi succes personal imediat. Trebuie remarcat, totuşi, că şi aşa, în condiţiile în care această lucrare a avut întotdeauna prioritate în preocupările din ultimii 30 de ani ale lui V. Cândea, bibliografia lucrărilor sale din aceeaşi perioadă cuprinde zeci de titluri de cărţi şi articole a căror redactare nu a putut fi amînată, avînd în vedere interesul covîrşitor al subiectului (avem în vedere *Raţiunea dominantă*, Cluj, 1979, ediţiile din opera lui Cantemir ş.a.).

În aceste condiţii, este explicabil ca o lucrare de acest gen să fi stîrnit — încă în timpul elaborării ei — interesul legitim al multor instituţii şi personalităţi din ţară şi de peste hotare. Mulţi din re aceştia au manifestat în mod lăudabil bunăvoinţa de a transmite respectatului autor datele pe care le posedau cu privire la anumite piese (unele, rezultat al propriilor cercetări) şi au făcut aceasta chiar înainte de a le valorifica ei înşişi. Menţionarea lor — cu probitate — la rubrica *Referinţe* (cu numele autorului şi data comunicării informaţiei) era firească, după cum firesti erau şi mulţumirile adresate de autor tuturor instituţiilor şi persoanelor care i-au sprijinit cercetarea în fel şi chip (acordarea unor burse de documentare, împrumuturi pe termen lung, donaţii, sugestii, corecturi, etc; o listă a acestora, la pag. XVIII—XIX).

Conştient de caracterul perfectibil al lucrării, autorul apelează pe bună dreptate — la cititori, ca aceştia, beneficiind de ea, ca de un tezaur de nepreţuit, să se considere permanent angajaţi la îmbunătăţirea şi completarea ei cu noi şi noi informaţii. Se poate afirma, fără teamă de exagerare, că aşa cum problema apărării patrimoniului este o chestiune de interes naţional, tot astfel lucrarea consacrată inventarierii complete a pieselor ce constituie acest patrimoniu este o cauză a întregii sufläri intelectuale româneşti, este o problemă de mîndrie naţională.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Impresionează în carte *metodologia lucrării* (expusă succint la p. XXI—XXII), *lista de lucrări* (222) și *periodice* (95) consultate (cf. *Abrevieri*, p. XXIII—XXX). Din cele 44 de țări, despre care se știe pînă în prezent că sînt deținătoare de mărturii românești, primul volum cuprinde pe primele 19 în ordine alfabetică (de la Albania la Grecia); în cadrul fiecărei țări, datele sînt grupate pe orașe (tot alfabetic), iar în cadrul fiecărui oraș pe biblioteci și colecții; apoi, în cadrul fiecărei colecții, se disting (de fiecare dată, în ordine cronologică) *așezăminte și monumente* (AM), *documente* (DOC), *manuscrise* (MS)), *cărți rare*, *periodice*, *foi volante* (CR), *hărți* (H), *opere de artă* (A), *piese muzeale* (MUZ), toate descrise în amănunt și numerotate, pentru a se permite găsirea în *indice*. Urmează trei categorii de *referințe*: primele sînt de natură strict bibliografică, în legătură cu lucrările care au semnalat și studiat poziția înscrisă; cele din categoria a doua cuprind referințe despre publicarea sau reeditarea, parțială sau integrală a cărții, documentului, manuscrisului respectiv; în sfîrșit, ultima categorie cuprinde referințele pentru piesele existente și sub formă de fotografii, microfilme, xerografii în arhive, muzee și biblioteci din țară și din străinătate. Transliterarea cuvintelor scrise cu caractere arabe, armene, chirilice și grecești s-a făcut după normele general acceptate, cu unele mici simplificări, impuse de lipsa de semne diacritice în tipografie.

Numărul total de informații, constituite în poziții numerotate individual, se ridică la aproape 8000 (mai precis, 7977). Din cele 19 țări din primul volum, la loc de frunte este Grecia (cu 2755 de poziții) urmată de Austria (cu 1367), Bulgaria, (1166), Franța (1133), Germania (787), Ceho-Slovacia (248), Egipt (185), Belgia (85), Elveția (72), Canada (60), Albania (50), alte cîteva țări figurînd fiecare cu mai puțin de 20 de poziții (pe ultimul loc, Algeria, cu o singură poziție). Din cele 261 de centre, numărul cel mai mare de poziții aparține Muntelui Athos (1503), urmat de Viena (998), Paris (993), Sofia (866), Atena (626) și, la mare distanță, Berlin (178) și München (118), restul centrelor avînd fiecare sub această cifră. Cele 32 de pagini de ilustrații cuprind reproduceri în alb-negru a 102 de piese, începînd cu un chivot de argint aurit, dăruit de Neagoe Basarab în 1515 mănăstirii Dionysiou de la Athos, pînă la o sculptură în lemn de Brâncuși, păstrată la Paris.

Desigur, fiecare specialist, istoric, culturolog, istoric al cărții, istoric de artă, dar și filologii, lingviștii, etnografii, folcloriștii, muzicologii, geografii, numismații și mulți, mulți alții vor găsi în această carte o adevărată mină de informații în domeniul lor, ajutîndu-i la confirmarea unor ipoteze de lucru, întărindu-le argumentarea altora, întregindu-le imaginea despre obiectul unei cercetări în curs sau în perspectivă. Consultînd-o, vor avea satisfacția de a da peste adevărate revelații, înregistrate nu fără emoție, după cum vor întîlni uneori greșeli, vor sesiza omisiuni, își vor pune întrebări asupra exactității unor informații ș.a.m.d. Este firesc — și stimatul Autor este primul conștient de aceasta — ca într-o asemenea lucrare să fie și unele imperfecțiuni. Tocmai din respect pentru munca sa, pentru această capodoperă — un dar neprețuit pentru noi toți, ne îngăduim a transcrie aici unele note marginale de pe exemplarul nostru, unele adaosuri înregistrate pe fișe, cu convingerea că, măcar unele, s-ar putea dovedi utile pentru îmbunătățirea ei.

1. La pag. 149 (Bulgaria), înaintea nr. 168 (*Octoih mic*, Brașov, 1557), ar putea figura și exemplarul din *Triodul de post*, tipărit de Szwejpolt Fiol la Cracovia în 1491 (incunabul chirilic), care, înainte de a ajunge în Bulgaria (azi, la Muzeul Istorico-Arheologic Bisericesc din Sofia), a trecut prin Țările Române, după cum atestă însemnările manuscrise în românește (f. 118, 119, 272); referințe se pot găsi în articolul lui Petăr Atanasov, *Bălgarski tekstove v părvite slavjanski kirilski inkunabuli*, în „Ezik i literatura", Sofia, XXI, 1966 nr. 5, p. 26.

2. Pentru unele manuscrise slavo-române din Bulgaria, descrise în carte la p. 163—173, se pot înregistra și referințele cuprinse în articolul semnat de Zlatca Iuffu, *Manuscrisele slavo-române din Biblioteca Națională din Sofia*, apărut în vol. *Din istoricul slavisticii românești*. Coordonator Elena Linția, București, Tip. Univ., 1982, p. 187—201; trebuie reținut și faptul că aici figurează și unele manuscrise, considerate de autoare ca fiind slavo-române, pe baza ortografiei și filigranului (p. 196—199) și, dacă V. Cândea este convins de argumentele autoarei, le poate include în cartea sa.

3. La pag. 164 (Bulgaria), nr. 355. Cea mai nouă referire la Radu Grămăticul din Mănicești, copist al Tetraevanghelului de la 1572, este: G. Mihăilă, *Radul Gramatik, deec na bălgarskata i rumănskata kultura prez vtorata polovina na XVI v.*, în vol. *Vtori Meždunaroden Kongres na bălgaristika. II. Stara bălgarska literatura. Literatura na bălgarskoto văzraždane*, Sofia, 1987, p. 186—206 (cf. și „Romanoslavica", XXVIII, 1990, p. 328).

4. La p. 221, (Ceho-Slovacia), nr. 141: Pentru *Pripealele* lui Filotei monahul, cuprinse la p. 24—32 din *Sbornicul* ieromonahului Rafail de la Dragomirna (1661), păstrat acum la Muzeul Național din Praga, trebuie adăugată referința din lucrarea lui Tit Simedrea, *Les „Pripĕla" du moine Philothée*, „Romanoslavica", XVII, 1970, p. 192 (citată de autor în alte locuri).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

5. Tot la p. 221 (Ceho-Slovacia), nr. 146: „Josef Dobrovský, Catalogus codicum slavonicorum", a doua jumătate a sec. XIX, manuscris autograf". Dacă e autograf, atunci e din primele trei decenii ale sec. XIX; dacă e din a doua jumătate a sec. XIX, atunci e o copie şi nu autograf, pentru că Dobrovský a murit în 1829.

6. La p. 226 (Ceho-Slovacia), după nr. 217 (Praga, Biblioteca Universităţii), s-ar putea adăuga şi articolul lui Johann Ferdinand Opiz, *Etwas über die Wallachische Sprache*, apărut în revista „Hesperus" din Praga la 1813. Textul este reprodus cu comentarii şi traducere, de noi, în studiul *Ştiri despre limba română într-o revistă pragheză din 1813*, în vol. *Din istoricul slavicsticii româneşti*, Coordonator Elena Linţa, Bucureşti, Tip. Univ., 1982, p. 243—255.

7. La p. 301 (Franţa), nr. 490. În cadrul referinţelor despre această piesă românească aflătoare în Franţa, autorul uneia din lucrările citate nu este „I. Molin" (se confundă probabil cu Virgil Molin?), ci *Jiva Milin*, cunoscut cercetător timişorean al textelor slavo-române. De altfel, articolul acestuia, *Din istoriul cercetării manuscriselor slavo-române* („Romanoslavica", XXVIII, 1990, p. 181—250) poate fi luat în consideraţie, prin bogăţia informaţiei bibliografice.

8. La p. 503 (Grecia), nr. 1434. Autorul traducerii poloneze a romanului *Disiderii*... nu este „Aspar Vnogovski" (aşa să fi fost scris numele acestuia?) ci *Gaspar Wilkowski* (cf. Paul Mihail, *Două manuscrise necunoscute din secolul al XVIII-lea*, în „Romanoslavica", X, 1964, p. 462; vezi şi la p. 464, nota 1, alte referinţe care pot fi reţinute pentru completarea informaţiei de la această poziţie.

9. Poate fi de folos consultarea culegerii de studii, intitulată „Biblioteca şi cercetarea", editată anual de Biblioteca filialei din Cluj a Academiei Române, cuprinzînd referatele ţinute în cadrul sesiunii organizate de bibliotecă în cadrul „Zilelor Academice clujene". Pînă în 1991 au apărut 15 volume (litografiate şi cu răspîndire foarte restrînsă, numai printre specialiştii bibliologi). Dintre studiile cuprinse în aceste volume, semnalăm cîteva din cele care cuprind informaţii despre publicaţii susceptibile a intra în primul volum al „Mărturiilor" profesorului V. Cândea: Carol Engel, *Un izvor naraţiv nevalorificat cu privire la antecedentele mişcării revoluţionare din 1821: memoriile contelui Auguste de la Garde*, în vol. VI, 1982, p. 80—92; Dan Simonescu, *„Bibliothèque roumaine Pierre Sergesco-Marya Kasterska"* din Paris, în vol. VI, 1982, p. 342—353 (semnalează, între altele, corespondenţă de la N. Iorga, Elena Văcărescu, Cezar Petrescu ş.a.); Elena Cernea, *Prezenţe româneşti în literatura germană*, în vol. VIII, 1984, p. 26—38 (semnalează prezenţe româneşti în scrieri de autori germani din sec. XVI—XVIII); Eugen Glück, *Cîteva informaţii privind istoria României, cuprinse în izvoarele narative medievale*, în vol. XII, 1988, p. 260—267.

Desigur, unele dintre propunerile de mai sus au la bază lucrări foarte recente, care nu aveau cum să fie cuprinse în cartea lui V. Cândea; acestea îşi vor găsi locul în volumul ultim, consacrat adăugirilor şi completărilor. Pe de altă parte, cercetarea volumului ar mai putea scoate la iveală şi alte lipsuri sau greşeli (unele pot fi puţin însemnate, simple greşeli de transcriere sau de tipar) inerente într-o lucrare atît de dificilă. Sîntem siguri că autorul însuşi a depistat deja multe dintre ele, după cum a cules şi alte date ce vor face obiectul unor completări şi corectări în viitor. Oricum, avînd acest prim volum în faţă, două lucruri ni se par sigure.

— Cartea profesorului Virgil Cândea este doar un început. Ea va creşte, se va dubla, se va întrei, dacă nu chiar mai mult, prin numărul mare de adaosuri care vor porni — *trebuie, să pornească* — în şuvoi, din toate părţile ţării, de la toţi românii, de la toţi iubitorii de cultură şi spiritualitate românească, din ţară sau din afara ei, oameni care deţin informaţii de genul acelora care fac obiectul cărţii acesteia, şi care ştiu acum că informaţia lor, rătăcită în cine ştie ce fişă de sertar, se cuvine să figureze aici, în acest tezaur.

— Cartea aceasta, chiar acum, de la primul volum, dar cu atît mai mult cînd va fi întreagă (dei permanent amendabilă!), va schimba sau va consolida cursul multor cercetări de istorie culturală începute, va da impuls altora, va provoca o adevărată efervescenţă în preocupările multor instituţii ştiinţifice şi culturale, ale multor cercetători şi specialişti din cele mai diferite domenii.

În aşteptarea celorlalte volume, ne îngăduim să transmitem profesorului Virgil Cândea şi Editurii Enciclopedice expresia profundei noastre recunoştinţe pentru acest prim volum al „Mărturiilor", încredinţîndu-i că vor avea în noi, cititorii, nu numai simpli beneficiari, ci şi cei mai fideli colaboratori.

Mihai Mitu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GELU IONESCU, *Anatomia unei negații*, Edit. Minerva (col. „Universitas"), București, 1991, 250 p.

Dacă ar fi apărut în 1973—1974, așa cum era programat, *Anatomia unei negații* de Gelu Ionescu ar fi avut de pierdut și de cîștigat deopotrivă. Căci, se știe, pînă la urmă, cărțile au destinul lor, dincolo de oameni, de istorie, de conjuncturi. La începutul anilor șaptezeci, inerția „deschiderii" de după '68 funcționa încă, cel puțin la nivelul orizontului de așteptare al publicului. Era vremea reconsiderărilor, a „întregirii" teritoriului literar, cu grijă, cu abilitate, lăsînd să treacă prin „strunga" ideologică mai ales ceea ce era scontat să treacă. Scriitorii participau atunci, cu sau fără știință, la o lungă partidă de biliard, funcționînd vioi pe post de bile pe masa verde a armistițiului de moment. Clocniri — mai mici sau mai mari —, ale căror urmări făceau parte din strategia jucătorilor, desenau deja traiectorii vizibile încă și astăzi și care, pe cît se pare, nici n-au fost cu totul parcurse.

Cea de a doua venire la rampa românească a lui Eugen Ionescu avusese loc tocmai în acești ani, ai „deschiderii". Jucat asiduu pe scenele țării, publicat în BPT cu teatrul care-l făcuse celebru în Franța, el era un nume, dar și un panaș — pană prinsă din zbor și arborată la pălăria valorilor naționale. Debutant la Paris, în 1950, el (re)devenise... debutant și la București, căci aproape nimeni nu mai pomenea despre scrierile sale de dinainte de război. Abia dacă eseul *Nu*, cu celebra sa legendă, reușise să treacă vama noii ere, păstrîndu-și un loc în memoria specialiștilor. Oricum, nimic nu se reeditase. Literatura în românește a autorului lui Bérenger fusese pusă deoparte, ca un păcat de tinerețe, despre care nu se cade să vorbești, ca să nu strici reputația proaspetei mirese.

La ora cînd Gelu Ionescu propunea Editurii Minerva manuscrisul cărții sale despre Eugen Ionescu, *Anatomia unei negații* ar fi putut beneficia de o destul de bună cunoaștere a obiectului ei. Acceptat ca dramaturg de către noul regim, Ionescu „ținea" serios spatele unui gen cam debil — și, de fapt, din ce în ce mai debil — și contribuia din plin la propria sa vogă prin mijlocirea spectacolului de teatru. Un alt avantaj pe care l-a ratat (cel puțin în parte) cartea apărînd abia în 1991 ține de intențiile sale cele mai stricte, între care se numără și aceea de a pune în circulație texte de E. Ionescu, texte ca și necunoscute, și de a corecta astfel, de la distanță, falsa imagine a dramaturgului ivit ca din neant la Paris, „debutant" strălucitor și un pic întîrziat. De aici decurge în mod nemijlocit arhitectura cărții, în care un spațiu amplu este rezervat prezentării „in extenso" a materialului literar. Stilul expozitiv predomină, în chip firesc, ba mai mult încă, volumul este întregit cu o *addenda*, cuprinzînd dosarele unor polemici celebre, ca și o antologie de texte propriu-zise. Practic, *Anatomia unei negații* era nevoită să realizeze simultan două operații de obicei consecutive: restituirea de istorie literară și comentariul critic. Astăzi, prezența masivă a textului ionescian în textul critic al lui Gelu Ionescu a devenit, în bună măsură, dispensabilă, dacă nu cumva chiar un balast, avînd în vedere că ultimii doi ani au adus în librării *Elegii pentru ființe mici*, cele mai importante fragmente de proză și jurnal, ca și o mare parte din publicistica de tinerețe. Se află apoi în prag de apariție un masiv volum, care va aduna toată publicistica acestui scriitor, atît cea apărută în românește, cît și cea în limba franceză, precum și alte titluri.

Această împrejurare are însă și un revers, mai degrabă fericit: astăzi, cititorul — și mai ales cititorul tînăr — s-a desprins destul de mult de imaginea lui Ionescu dramaturgul, datorită celor două decenii de embargou scenic asupra operei atît de cunoscute și jucate în perioada anterioară. În schimb, el este cu mult mai deschis și mai avizat în ceea ce privește literatura dintre cele două războaie, fiind capabil să realizeze natura relației dintre Eugen Ionescu și congenerii săi nu mai puțin celebri — Cioran, Eliade, Noica ș.a.

Una peste alta, *Anatomia unei negații* consumă frustrarea unui autor care a așteptat aproape douăzeci de ani tipărirea în țară a acestei cărți (și nu cu mult mai puțin — apariția ei în străinătate, căci abia în 1989, la Carl Winter Universität Verlag din Heidelberg, în colecția *Studia romanica*, a profesorului Klaus Heitmann, a apărut o versiune franceză, în traducerea Mirelei Nedelcu Paturcau), dar fără a irosi mare lucru din șansele unui studiu de admirabilă perseverență și pătrundere. Practic, Gelu Ionescu defrișează, în momentul redactării, un teritoriu aproape virgin, realizînd și prima bibliografie Eugen Ionescu referitoare la perioada de creație românească.

Anatomia unei negații este prima monografie în limba română a operei lui Eugen Ionescu. Autorul său o anunță ca pe o primă parte a unei monografii care, în forma sa completă, va aborda și creația în spațiul literaturii franceze. Impulsul polemic din care pornește — nevoia de a întregi o biografie pe cale să transforme o scindare într-o ireparabilă fractură — furnizează și criteriul de unitate al cercetării: Eugen Ionescu este același de-a lungul întregii sale creații, prizonier al propriei structuri, de „rigorist al negației", „un om fără liniște și fără certitudini — dorindu-și însă cu ardoare liniștea și certitudinea" (p. 15), măcinat între nevoia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de a exprima estetic un acut sentiment al păcatului (din care se va naşte tragismul de un tip atît de special al literaturii sale dramatice) şi neputinţa de a depăşi — în etapa scrisului în limba română, cel puţin — nivelul unor „dilatări ale unui jurnal" (p. 11).

În căutarea relaţiei subterane ce uneşte cele două perioade distincte din creaţia autorului lui *Nu*, Gelu Ionescu procedează călinescian, intrînd în operă dinspre prezent spre trecut, aşadar cu tot bagajul de valorizări acumulate de-a lungul timpului. În aceste circumstanţe, există riscul de a ridica în mod artificial cota scrierilor de tinereţe, pe baza sporului de valoare adăugat aceloraşi teme după anii cincizeci. Este cu atît mai remarcabil efortul criticului de a se păstra în limitele — fireşte, ideale — ale obiectivităţii, căci *Anatomia unei negaţii* accede la o calitate destul de rară în raport cu genul monografiei: detaşarea, distanţa „legală", dar în acelaşi timp şi loială, dintre verdict şi tribulaţiile analitice care îl preced.

În consecinţă, treisprezece ani de literatură şi publicistică în limba română sînt caracterizaţi astfel: „dispărînd în preajma lui 1940 aproape complet din literatura română, Eugen Ionescu lasă în urmă, incontestabil, un eşec — dar un eşec plin de semnificaţii şi fervoare intelectuală —, în care contestaţia şi rigolada erau dublate de o conştiinţă dramatică şi de o natură umană veşnic tulburată. Lăsa apoi şi o anume optică, deschisă, un stil de a ataca problemele literaturii, criticii, poeziei, care interesează pe orice cercetător al acestui deceniu" (p. 12). În acest lung citat se află cuprinsă teza cercetării lui Gelu Ionescu, care derivă întreaga literatură a lui E. Ionescu din transfigurarea dificilă, tîrzie, niciodată definitivă, a sentimentului eşecului individual. („Detestă ceea ce face şi face ceea ce detestă", p. 70).

Cercetarea critică a lui Gelu Ionescu urmăreşte secţiunile mari ale operei: jurnalul, poezia, critica, elementele viziunii globale asupra literaturii române, semnele (eventuale) ale preocupărilor pentru teatru. Lipseşte, poate, un capitol despre „proză" (ghilimelele încearcă să marcheze aspectul atipic al acestor pagini literare), probabil pentru simplul motiv că autorul nu avusese acces, la începutul anilor şaptezeci, la prea multe texte de acest fel. Abia acum, în ultimii ani, ele au început să fie editate (se poate semnala aici volumul *Eu*, apărut în 1991 la Editura Echinox). De altfel, ceea ce pare să-l fi interesat în primul rînd pe autorului *Anatomiei unei negaţii* n-a fost valorizarea directă a textului literar propriu-zis, ci mai degrabă teoria ionesciană a genului, a uneia sau alteia dintre formele expresiei literare. Se reafirmă astfel primatul net al spiritului critic în personalitatea lui E. Ionescu, adesea chiar în detrimentul creaţiei în sine, pentru că, „desigur că în acest război dus cu literatura şi cu neajunsurile ei, se întrevede şi un semn de sterilitate" (p. 30). Dispreţul pentru literatură — mai bine zis pentru literaturitate, ca şi convenţie, constrîngere sau modă — era comun întregii generaţii din care face parte Eugen Ionescu şi e păcat că autorul monografiei nu s-a lansat şi pe această pistă, unde criticismul negativist al lui Ionescu ar fi întîlnit fervoarea autenticistă a unui Mircea Eliade şi întreg spiritul iconoclast al *Itinerarului spiritual*. E păcat, dar nu şi inexplicabil, căci vreme această primă monografie Eugen Ionescu îşi propune mai ales să descopere mecanismul omogenităţii operei marelui scriitor, lărgind aria discuţiei pe teritoriul literaturii române, şi nu neapărat să realizeze un studiu de generaţie.

Dacă poezia este „primul gen abandonat", la puţin timp după *Elegiile pentru fiinţe mici*, critica literară rămîne în schimb o prezenţă constantă şi în perioada română. Aşezat în tradiţie maioresciană (cu precizarea binevenită că, din spiritul lui Maiorescu, tînărul critic de la „Axa" sau de la „Facla" a păstrat aproape numai...negarea înaintaşilor), E. Ionescu nu face decît să ducă, în opinia lui Gelu Ionescu, pînă la capăt — adică pînă la parodie şi autoparodie — maniera clasică de critică. Negativismul constant din cronicile literare ale lui E. Ionescu lasă, de la sine, loc la concluzii simpliste privind dispreţul său global pentru literatura română. Gelu Ionescu are grijă să lupte cu această prejudecată posibilă şi o face cu eleganţă şi discreţie. În judecarea acestui „scriitor fără idoli", „izolarea atitudinii faţă de literatura română de cea faţă de literatură în genere, de modul cum înţelege E. Ionescu să o plaseze între vremelnic şi etern ar constitui o eroare..." (p. 102) „În genere, contestarea unor autori sau chiar a unei literaturi nu înseamnă, repetăm, decît un semn al vigorii şi valorii ei" (p. 103), subliniază Gelu Ionescu, cu o insistenţă parcă menită să înfrunte ochii cenzurii... De altfel, în ediţia românească a acestei cărţi, autorul adaugă cîteva pagini ce pot funcţiona exact ca argument în această discuţie: este vorba de prezentarea sintezei, de 15 pagini, redactată de E. Ionescu în 1955 pentru volumul al XV-lea din *Clartés-Encyclopédie Présent*. Micul studiu reuşeşte să revizuiască unele dintre idiosincraziile de tinereţe ale lui Ionescu (Arghezi, Camil Petrescu), continuînd însă să nu renunţe la vechile omisiuni (Sadoveanu, Creangă, Mateiu Caragiale ş.a.) şi să acorde un loc important ciudăţeniei care face ca literatura română să-şi tot „pună bazele" de mai bine de o sută de ani.

Binevenite sînt şi precizările făcute de Gelu Ionescu în ceea ce priveşte atitudinea lui E. Ionescu faţă de naţionalism, atitudine de respingere constantă, cu argumentele estetice şi literare şi, mai tîrziu, după 1937, de retragere ultragiată din faţa turnurii politice pe care o luaseră aceste dispute. Renunţînd întrucîtva la jocurile sale de artificii între negare, în această

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perioadă E. Ionescu nu se mai simțea liber să nege, atîta timp cît cei negați de el erau deja prada unor acuzatori mult mai duri și cu totul străini de jocul literar. Detalierea poziției sale față de stînga politică (la care nu a aderat niciodată) răspunde aceleiași preocupări pentru o definire cît mai exactă, mai ferită de simplificări periculoase, a ideilor autorului *Cîntărețului*...

Deosebit de interesant este și capitolul *„Anticipări" și concluzii*. În căutarea rădăcinilor românești ale interesului lui Ionescu pentru teatru, Gelu Ionescu descoperă cu uimire... că ele nu prea există. Aproape total dezinteresat de teatru ca spectacol, abia dacă viitorul dramaturg s-a exprimat, la acea epocă, asupra teatrului ca literatură. Cu toate acestea, există aici, într-un articol intitulat *Despre melodramă* și tipărit în 1931 în revista „Zodiac", elementele constitutive ale viitoarei teorii asupra „teatrului insolitului". „Singurul dintre toți dramaturgii importanți ai secolului nostru care să fi cunoscut opera lui Caragiale", Eugen Ionescu devine astfel o conexiune vie către universalitatea atît de visată de literatura noastră, încă de pe vremea cînd își tot „punea bazele".

Este acest capitol din creația lui Ionescu — respectiv scrierile în limba română — un eșec? În ordinea unei teorii a eșecului, acum relativ lesne de desprins dintr-o operă foarte cuprinzătoare și care nu și-a trădat nici limba de origine, dar nici spiritul originar, s-ar putea răspunde afirmativ. DAR... un „eșec" literar, resimțit ulterior de autor ca eșec al spiritului prin literatură și devenit, în cele din urmă, una din cele mai fascinante literaturi a eșecului. Cele trei stadii ale metamorfozei ionesciene, pe care cartea lui Gelu Ionescu le lasă să se întrevadă chiar și în această primă parte a unei întreprinderi monografice — țin nu numai de o „anatomie" a negației, ci și de o „fiziologie" a ei, adică de o înscriere în funcțiile naturale ale firescului.

Tania Radu

MIHAELA MANCAȘ, *Limbajul artistic românesc în secolul XX (1900—1950)*, Edit. Științifică, București, 1991, 319 p.

Inventarul de concepte și tehnici de analiză aparținînd poeticii și stilisticii a fost adesea asociat, din comoditate, cu refuzul perspectivei istorice, cu principiul structuralist al autonomiei textului; e adevărat că aplicațiile paradigmei teoretice s-au păstrat de cele mai multe ori în zona performanțelor individuale. Din acest punct de vedere, recenta carte a Mihaelei Mancaș e o excelentă demonstrație a virtuților stilisticii diacronice: autoarea reușește să evite succesiunea de monografii și analize izolate — pentru a urmări, pentru prima dată în mod unitar, coerent și în aspectele sale cu adevărat esențiale, *evoluția* formelor și a tehnicilor textuale dintr-o perioadă extrem de semnificativă pentru literatura română: cea a primei jumătăți a secolului XX, avînd însă în centrul de interes momentul interbelic. Cartea are, de altfel, marele avantaj de a se situa în continuarea unui alt volum al autoarei, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, București, EȘE, 1983: acesta oferă puncte solide de sprijin pentru comparații, pentru diagnosticarea fiecărui fenomen textual ca fapt de continuitate sau de inovație, deci pentru sesizarea tendințelor generale de dezvoltare a limbajului artistic românesc. Cercetarea, uneori extrem de minuțioasă, dar reușind să se ridice deasupra detaliului pentru a înregistra liniile de forță ale întregului, dovedește că, în ciuda diversității lor evidente, formele literare ale unei epoci prezintă surprinzător de multe elemente comune (explicabile probabil nu printr-o matrice abisală, ci ca inventar de modele în circulație).

Volumul cuprinde două mari părți, care acoperă domeniile prozei și, respectiv, poeziei, și o secțiune finală de *Interpretări*, în care sînt reunite cîteva studii și analize de dimensiuni reduse (despre coerența textuală, despre specificul metaforei la Al. Philippide, relativizarea perspectivei narative la Camil Petrescu și valorile imperfectului la Mateiu Caragiale).

Capitolul dedicat prozei, *Structuri narative și tehnici compoziționale*, urmărește schimbările de distribuție și de funcție ale unor formule narative deja apărute în perioada anterioară: prima jumătate a secolului nostru își dovedește mai puțin inventivitatea, cît stăpînirea tot mai sigură a mijloacelor stilistice adecvate unor noi viziuni, în primul rînd multiplicării și ambiguizării perspectivei narative. Autorii supuși investigației sînt Mateiu Caragiale, Anton Holban, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, L. Rebreanu, M. Sadoveanu, Ionel Teodoreanu (cu trimiteri și către începutul perioadei: I. L. Caragiale, Delavrancea — și sfîrșitul ei: E. Barbu, Marin Preda). Sînt urmărite variatele forme de amalgamare a stilurilor vorbirii (direct, indirect, indirect liber), în legătură cu „accentuarea rolului personajului în structura narativă" (p. 10). Relevanță teoretică au distincțiile aplicate stilului indirect liber (al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reflecției sau al *replicii*, cu funcții diferite, de reflexivizare și de subiectivare a discursului) și monologului (adresat și interior), dar mai ales statuarea zonelor de interferențe și incertitudini dintre aceste categorii.

Tradiția stilisticii românești (în linia lui Tudor Vianu) și naratologia modernă (din a cărei excesiv de bogată terminologie e preluat doar strictul necesar) concură în a alcătui aparatul metodologic al acestei abordări; sînt astfel înregistrate fenomenele de *acronie* prin rememorare sau anticipare (*analepsă* și *prolepsă*), tehnica narațiunii cu cadru, schimbările de persoană și timp, în măsura în care funcționează ca semnale ale modificărilor de perspectivă narativă. Se aplică un model de analiză pentru care simpla prezență a unui procedeu este nesemnificativă, valoarea lui fiind atribuită de un fascicul de conexiuni; se înregistrează, așadar, funcțiile timpurilor, frecvența lor de utilizare (de pildă cea, surprinzător de ridicată la un moment dat, a imperfectului), gruparea în cupluri temporale.

Dintre autorii menționați, nu toți revin la fel de des pentru a ilustra subtilități și complicații tehnice; numele mai des invocate sînt cele ale lui Sadoveanu, Camil Petrescu și Mateiu Caragiale. La ultimii doi analiza confirmă judecățile curente asupra modernității manifestate în compoziția narativă sau în limbajul de tip poetic; la Sadoveanu se înregistrează simultan „conservatorismul" recunoscut de critică — și rafinamentul extrem al microstructurii discursive: tehnica ambiguizării, dialogul „filtrat", eufemistic, stilizat.

În principiu, secțiunea care tratează evoluția limbajului prozei nu propune schimbări de ierarhii literare, aducînd doar argumente, dovezi ale relativei modernități a prozatorilor interbelici. Mai spectaculoasă este cea de-a doua secțiune a cărții, consacrată poeziei, pe care o abordează din perspectiva unor mecanisme constitutive esențiale: figurile de construcție, simbolul și metafora. Corpusul de texte utilizat aici aparține celor mai importanți — sau cel puțin mai reprezentativi — poeți ai epocii: Arghezi, Bacovia, Ion Barbu, Blaga, Goga, Minulescu, Philippide, Pillat, V. Voiculescu.

Primul capitol al acestei părți urmărește „reabilitarea" *figurilor de construcție*, manifestare fundamentală a funcției poetice din modelul jakobsonian, a cărei pondere e însă neglijată de abordările curente ale poeziei moderne. Autoarea demonstrează că în secolul al XX-lea figurile de construcție apar în forme lipsite de rigiditate și în interdependență cu nivelul sonor (efect eufonic) și mai ales cu cel semantic: sînt, în principiu, subordonate unei dominante semantice și realizează figura textuală globală. Repertoriul clasic al retoricii, cu denumirile adesea rebarbative ale figurilor de repetiție — anaforă, epiforă, anadiploză, epanadiploză, chiasm, poliptoton, parigmenon, hypallagon, paronomasia, antanaclaza etc. — nu trebuie să sperie; nu ne aflăm în fața unei rigide categorizări, ci a unei analize de finețe, silite să recurgă la nuanțe și distincții (și la numele lor), tocmai pentru a explica mecanismele ambiguității și ale producerii figurii într-un *context* particular. Dificultatea de a include contextul într-o analiză globală, care stabilește dominantele unei jumătăți de secol de poezie, nu e de neglijat; măsura în care ea e învinsă asigură modernitatea, dar și valabilitatea generală, dincolo de mode, a metodei de investigație folosite.

Variatele forme de repetiție și enumerație apar ca moduri de manifestare a tendințelor generale ale poeziei moderne: discontinuitatea, fragmentarismul, eterogenitatea. Fragilitatea raportului dintre elementul fix și cel variabil, ca și dintre sintaxă și semantică, asigură refrenului, de pildă, un loc predilect în epocă, dar prea puțin observat de criticii și istoricii literari. Au funcționat probabil și anumite prejudecăți: sînt forme poetice care par „naive", facile, desuete; cartea Mihaelei Mancaș reușește să demonstreze că o astfel de judecată apriorică e falsă, valoarea oricărei figuri depinzînd de modul în care ea e motivată și funcționează, ca principiu structurant, la nivelul întregului text.

Din perspectiva tehnicilor implicate în realizarea figurilor de construcție, „scara de valori în circulație" (p. 139) este parțial contestată: complexitatea textuală pledează împotriva desconsiderării lui Minulescu; reducerea ei sugerează atribuirea unui loc mai modest decît cel impus în ultimii ani pentru Bacovia. Oricum, marele avantajat de criteriul tehnicii și al inovației în limbajul poetic, la nivelul figurilor sintactice, dar și la cel al simbolului sau al metaforei, rămîne Arghezi.

Capitolul *Simbolul : structură semantică și funcție poetică*, poate cel mai interesant din punct de vedere teoretic, propune o definiție restrînsă, mai riguroasă a simbolului ca *trop* — pe care îl delimitează de metaforă, dovedindu-i sursa metonimică. Tipologia simbolurilor stă la baza unei analize a dinamicii procesului de simbolizare, de convertire a simbolurilor convenționale în simboluri poetice; analiza semică (limitată la stabilirea distanței simbolizat — simbolizant), cea a dependenței contextuale, clasificarea figurii în funcție de sferele semantice implicate oferă cîteva date generale și nu tocmai banale asupra poeziei interbelice.

Recuzita simbolică se dovedește a fi în epocă destul de limitată, fapt care nu e considerat o deficiență de limbaj, dimpotrivă: „Această relativă «izolare» a ariei simbolice, a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rezervorului din care simbolurile se nutresc, denotă, înainte de toate, o *sedimentare evidentă* a limbajului poetic românesc în faza interbelică. Un limbaj poetic ajunge la maturitate atunci cînd şi-a constituit un fond figurativ notabil, metaforele şi simbolurile formîndu-i nucleul'' (p. 157). Simbolurile cele mai frecvente aparţin sferei *timpului* şi *extincţiei, morţii;* întreaga perioadă ar putea deci fi caracterizată printr-un ,,arhi-simbol'' cu prezenţă obsesivă la poeţi dintre cei mai diferiţi: *timpul închis.* Ipoteza, bazată şi pe comparaţia cu simbolurile dominante ale romantismului eminescian — altele decît cele interbelice —, e tentantă şi ne cenzurează tendinţa de a lua drept universalii tematice ale poeziei elemente determinate istoric; dincolo de particularizarea lor, simbolurile timpului ni se par totuşi o constantă anistorică, cu o frecvenţă ridicată previzibilă şi legată de esenţa textului poetic.

Relativa raritate a simbolurilor obscure, autarhice, e o altă trăsătură a modelului literar reconstituit, mai puţin radical în rezultate decît în declaraţii. În orice caz, trecerea în revistă a principalelor sfere semantice ale simbolizării nu e un scop în sine, ci permite să se înregistreze ca definitorii pentru tipul de simbol al primei jumătăţi a secolului *plurivalenţa semantică* şi *mobilitatea* — ,,capacitatea de convertire de la o semnificaţie iniţială către o alta'' (p. 194).

În capitolul intitulat *Semantica metaforei* ni se pare esenţial faptul că autoarea plasează tropul cel mai celebru şi mai divers definit *în strictă dependenţă de un context* (,,*nu* mărcile semantice comune fac posibil transferul metaforic'' — p. 203; ,,metafora... presupune, înainte de substituire, o modificare determinată de context în conţinutul semantic al termenilor ei'', p. 205). Tipologia metaforei în funcţie de expresia sa gramaticală şi de interferenţa cu alte figuri (personificare, oximoron, sinestezie, eufemism), inventarierea sferelor semantice între care se produce mai frecvent transferul metaforic conduc şi aici la numeroase observaţii de fineţe şi la cîteva concluzii generale: în primul rînd, e înregistrată zona cel mai bine reprezentată semantic; diferită de cea preferată pentru simbolizare, aceasta se constituie din ,,universul obiectelor casnice, al vieţii curente, al elementelor autohtone'' (p. 215). Observaţia ni se pare destul de surprinzătoare şi valorificabilă într-o probabilă continuare a cercetării: poezia contemporană, a celei de-a doua jumătăţi a secolului, şi-ar dovedi probabil, printr-o analiză stilistică, legăturile puternice cu perioada anterioară; în absenţa acestui fond de contrast, multe din afirmaţiile actuale despre rolul novator al unor poeţi rămîn incontrolabile.

Perspectiva adusă de cercetările cuprinse în acest volum se dovedeşte deci indispensabilă nu doar istoriei limbii literare, ci în primul rînd istoriei literaturii române moderne; nu mai puţin, analizelor de text, care trebuie să îşi modereze, prin raportarea la un cadru general, la un limbaj poetic comun fiecărei epoci, speculaţiile interpretative, tendinţa de a reîntemeia lumea şi limbajul cu fiecare nouă lectură; în sfîrşit, nu e de neglijat, în ciuda discreţiei sale, a plasării programatice într-un plan secund, utilitar, aportul teoretic al distincţiilor operate pe parcursul întregii demonstraţii. Un inventar rigid de forme e cu siguranţă mai uşor de întocmit decît unul de *tranziţii;* pentru o istorie a limbajului artistic modern, acesta din urmă e cel mai interesant cu putinţă — şi el pare să fie una din mizele — şi din marile reuşite — ale cărţii de faţă.

Rodica Zafiu

SERGIU PAVLICENCU, *Romancierii spanioli din secolul al XIX-lea*, Edit. Ştiinţa, Chişinău, 1990, 166 p.

Lucrare de debut a filologului moldovean Sergiu Pavlicencu, volumul însumează prezentări ale marilor romancieri spanioli din veacul trecut.

Pentru a asigura cititorului o perspectivă cît mai completă asupra fenomenului, cartea se deschide cu o consistentă *Introducere, sau renaşterea romanului spaniol în secolul al XIX-lea*, în fapt o trecere sumară în revistă a evoluţiei acestui gen literar în Spania. Beneficiază de un interes deosebit *La Celestina*, *Don Quijote*, romanul picaresc. Comentatorul orientîndu-se cu predilecţie spre filonul narativ de esenţă realistă, aceasta justifică absenţa oricăror referiri la romanul cavaleresc, nu lipsit totuşi de realizări remarcabile, ca *Tirante el Blanco*, nici de un anume rol în evoluţia prozei spaniole. Sînt menţionaţi în trecere atît reprezentanţii genului din epoca Luminilor cît şi scriitorii romantici.

Subiectul cărţii îl constituie însă o grupul de prozatori numit de critică ,,generaţia de la 1868'' sau ,,generaţia din perioada restauraţiei'': José María de Pereda, Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Emilia de Pardo Bazán, Leopoldo Alas (Clarín),

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Armando Palacio Valdés, Vicente Blasco Ibáñez». Acești autori sînt tratați fiecare în cîte un capitol aparte, unde se menționează principalele date biografice și sînt analizate atît pozițiile lor teoretice cît și cele mai importante aspecte ale creației lor romanești. Perspectiva critică face în mod constant apel la condițiile socio-istorice, poziția autorului fiind influențată de bogatul material bibliografic sovietic pe care l-a avut la îndemînă. Lucrările de referință occidentale sau chiar românești fiindu-i, la data redactării, mai greu accesibile (deși efortul racordării informației la o perspectivă europeană este evident), imposibilitatea confruntării cu mai multe și mai variate puncte de vedere se resimte, pe alocuri, ca și inerente goluri de informație. Astfel, în capitolul despre Alarcón este menționat interesul lui Maiorescu față de proza acestuia (concretizat în traducerea *Tricornului*), nu însă și corespondența dintre ei publicată totuși din 1987 la București. De altfel unele dintre capitole cuprind și informații asupra traducerii respectivelor romane spaniole în limba română, din păcate însă numai în spațiul dintre Carpați și Nistru.

În final, *Încheiere, sau întîlnirea generațiilor*, atinge aspectul extrem de interesant al raporturilor dintre autorii prezentați și „generația de la '98" (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán etc.) care i-a succedat. Bine documentat, capitolul dovedește o temeinică informație cu deschidere spre literatura secolului XX, văzut atît ca moștenitoare a unei frumoase tradiții cît și ca inovatoare sub aspect formal, dar și tematic.

Cu o structură armonioasă și o informație bogată, cartea oferă o imagine panoramică asupra literaturii acestei perioade. Ea este, în același timp, o convingătoare invitație la lectură, dar și la continuarea unui demers teoretic al cărui început este mai mult decît promițător.

Ileana Mihăilă

«Brüder Grimm Gedenken», Bd. 1—9, N. G. Elwert Verlag, Marburg, 1963—1990

În ce ne privește, numele lui Jakob și al lui Wilhelm Grimm amintește nemijlocit de activitatea primilor culegători de basme populare: frații Arthur și Albert Schott, cărora le datorăm cea dintîi culegere de narațiuni populare românești (*Walachische Märchen*, 1845), cu bătaie lungă în istoria folcloristicii noastre, culegere întocmită după modelul ilustru al celei germane, *Kinder- und Hausmärchen* (1812—1815), a celor doi eruditi filologi.

Pentru spațiul german, numele lor se leagă indisolubil de momente de răspîntie în istoria unor discipline precum germanistica, medievistica, mitologia, folcloristica, jurisprudența cărora le fundamentează cadrul conceptual și metodologic prin lucrări monumentale: *corpus*-uri de texte comentate, *opus*-uri lexicografice, exegeze și analize originale.

Pentru ansamblul spațiului european, ei reprezintă placa turnantă a unor întinse fenomene de influență și receptare ce au solidarizat prin cultură națiunile continentului într-o etapă importantă a devenirii lor istorice. Frații Grimm au realizat o vastă operă de traducere din literaturile nordice, slave și romanice, precum și de utilizare a acestora — dar nu numai — ca domeniu de referință în propriile lor scrieri. Au fost, la rîndu-le traduși și imitați: în afară de colecția de basme, care prin strădaniile de cizelare ale lui Wilhelm Grimm a consacrat forma «de carte» a versiunilor orale corespunzătoare, răspunzînd perfect așteptărilor unui public citadin polisat, nu doar din Germania, ci și de aiurea — dovadă traducerea lor în 70 de limbi și efectele stimulatoare asupra cercetărilor naționale de folclor mai pretutindeni în lume — principiile marelui dicționar istoric al limbii germane (*Das deutsche Wörterbuch*), pe care l-au inițiat cu începere din 1854 (a fost încheiat abia în 1961!) și mai ales teoriile mitologice ale lui Jakob Grimm (*Deutsche Mythologie*, 1835) au fost cele care s-au constituit în principale obiecte de export cultural.

Ancorați în național și universal deopotrivă, Jakob și Wilhelm Grimm au reprezentat cu strălucire una din cele mai seducătoare fațete ale spiritului german. Aceea a vocației mediatoare între culturi, înfăptuită cu superioară înțelegere și exemplară deschidere. Urmarea în imediat a fost simpatia și prețuirea lumii științifice internaționale, materializate, bunăoară, în cele 46 de numiri onorifice în instituții și academii științifice ce le-au fost acordate de către 17 țări. Sau în gesturile de solidaritate ce li s-au adresat din abundență cu ocazia îndepărtării lor — dramatic resimțită — de la Universitatea din Göttingen, ca urmare a protestului lor împotriva suspendării abuzive a Constituției de la 1837 de către regele Ernst August al II-lea al Hanovrei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acestor aspecte și multor altora le este consacrată seria de studii și documente *Brüder Grimm Gedenken*, subsumabilă pe de-o parte categoriei «Frații Grimm și epoca lor», pe de alta aceleia a «Actualității eminente a fraților Grimm».

Inițiată într-o primă instanță ca unic volum comemorativ la împlinirea în 1963 a unui veac de la încetarea din viață a lui Jakob Grimm, de către „Muzeul Frații Grimm" din Kassel, sub conducerea distinsului filolog Ludwig Denecke, de către cercetătoarea Ina Maria Greverus și de către Institutul de Cercetări Etnologice pentru Europa Centrală din Marburg, sub conducerea prof. Gerhard Heilfurth, întreprinderea s-a dovedit viabilă, continuată fiind prin apariții anuale, începînd cu 1981 regulate[1], girate de Societatea Fraților Grimm din Kassel și îngrijită de același Ludwig Denecke, spiritul rector al grimmologiei germane.

Conținutul volumelor este miscellaneu. Un accent special cade în mod vădit pe publicarea și comentarea de materiale de arhivă, precum corespondență (primită și emisă)[2] cu prieteni și rude, cu savanți, poeți, artiști, editori, apoi articole inedite[3], pagini de jurnal necunoscute[4], variante manuscrise[5], documente genealogice[6] ș.a., care sporesc substanțial fondul de informații privind viața și opera celor doi învățați, ca și pe al acelora legate de membrii marcanți ai familiei lor.

Articolele și studiile propriu-zise, îmbrățișînd întreaga arie de preocupări a lui Wilhelm și Jakob Grimm, de la folcloristică, la gramatică și lexicologie, de la onomastică la istorie literară etc., sînt variate ca pondere și semnificație. Contribuții de istorie literară măruntă[7], foarte utile ca pietre de mozaic ale unei viitoare macro-istorii, alternează cu sinteze ce își propun identificarea de paradigme la nivelul operei[8], cu ample evocări biografice[9], cu investigații speciale privind surse ale colecției de basme[10], cu analize urmărind răspîndirea acesteia grație manualelor școlare[11] etc.

Unul din scopurile declarate ale seriei de față este acela de a epuiza în întindere și adîncime, compensînd inexistența unei ediții critice complete, situarea operei fraților Grimm atît în cultura germană cît mai ales în cea universală. De unde strădania de a acoperi, între altele, prin sinteze și bibliografii întinse, petele albe pe harta receptării lor în lume[12]. Masiv, interesul este absorbit aici de colecția de basme, devenită în scurt timp de la apariție și rămasă pînă în zilele noastre, un best-seller mondial: primele traduceri sînt în daneză, la

[1] Volumul din 1985, închinat bicentenarului nașterii lui Jakob Grimm, este dublat de un altul, „special", propriu-zis în afara seriei *Brüder Grimm Gedenken*, dar beneficiind de îngrijirea aceluiași editor și de riguros aceleași condiții tipografice, care cuprinde comunicările sesiunii jubiliare organizate la Kassel de „Societatea Fraților Grimm" și de catedra de germanistică a Universității din aceeași localitate. La rîndu-i, volumul 6 din 1986 stă sub semnul sărbătorii a 200 de ani de la nașterea lui Wilhelm Grimm.

[2] Bunăoară între Wilhelm și Jacob Grimm, între Jacob Grimm și J. Michelet, W. Scott, M. de Vries, A. Kuhn, A. Corrodi, Lud. și Lotte Hasenpflug (cumnatul și sora celor doi Grimm).

[3] De pildă, ale lui Jacob Grimm despre „Cîntece populare slave" (H. Bernd, 1981), despre scriitori germani din sec. al 15-lea și al 16-lea (H. Rölleke, 1988).

[4] Ale lui Wilhelm Grimm din 1833 (H. Rölleke, 1988).

[5] De pildă, la basmele din colecția *Kinder- und Hausmärchen* (J. Rissmann, 1981).

[6] H. Bott, 1963.

[7] Consacrate, bunăoară, formulelor omagiale prin care numeroși oameni de știință și-au închinat opus-uri proprii cinstirii lui Jakob Grimm (L. Denecke, 1975, 1983, 1984); cutărui poem adresat de Wilhelm Grimm profesorului său Carl von Savigny (H. Kadel, 1987); unei prelegeri ținute de Jacob Grimm la Academia din Berlin în 1852 pe seama „Onomasticii florale la femei" (H. von Gadow, 1985) etc.

[8] L. Denecke, 1990.

[9] W. Hansen, 1963.

[10] H. Rölleke, 1984.

[11] H. Rölleke, 1987.

[12] În Marea Britanie (K. Briggs, 1963; R. Michaelis, 1975; L. Bluhn, 1987), Austria (L. Schmidt, 1963), S.U.A. (W. Hand, 1963), Rusia (I. Levin, 1963; D. Leitinger, 1975, 1981; W. Ziel, 1988), Flandra (K. Peters, 1963), Ungaria (S. Kozocsa, 1963), Franța (N. O. Stein-Moreau, 1963), Jugoslavia (M. Mojašević, 1963; H. Siegel, 1988), România (V. Nișcov, 1975; H. Mojašević, 1990), Olanda (J. Sinninghe, 1963 R. van de Zijpe, 1975), Grecia (L. Mygdale, 1981), Italia (G. Cusatelli, 1981; L. Borchese, 1981, 1984), Japonia (Y. Noguchi, 1931; K, Takano, 1985, 1990), Polonia (M. Hałub, 1986), China (V. I. Liang, 1985), Boemia și Slovacia (V. Gašparikova, 1988; J. Lech, 1988), Danemarca (K. Paulus, 1988), Noua Zeelandă și Polinezia (M. Sutton, 1988).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1816, urmate de ediția olandeză la 1820, de cea engleză la 1823, de cea suedeză la 1824, de cea franceză la 1830 și așa mai departe.

Nu toate cele peste 40 de contribuții (reprezentînd cam un sfert din totalul materialelor însumate pînă acum de seria *Brüder Grimm Gedenken*) dedicate colecției *Kinder- und Hausmärchen* se ocupă de difuziunea acesteia prin traduceri. O parte a lor are în vedere condiția folclorică a basmelor (circulație prin variante orale — F. Karlinger, 1963), statutul social și repertoriile povestitorilor (H. Rölleke, 1981, 1987—vol. special). Altele tratează relația text/imagine în istoria ilustrației de carte a colecției (H. Zirnbauer, 1975; L. Kurth-Voigt, 1981) sau atestările în arta și literatura universală a unor motive fabuloase proprii aceluiași op (J. M. Lehmann 1981).

Un alt obiectiv important urmărit de autorii volumelor în discuție este și acela de a îndrepta judecăți false, de a corecta clișee, formule stereotipe în care posteritatea s-a complăcut nu o dată să fixeze confortabil imaginea celor doi învățați. Etichetări ca « romantism » sau « Biedermeier » aplicate curent operei lor de istoria literară germană, caracterizări neîncăpătoare ce-i leagă exclusiv de „trecutul germanic" sau de orizontul strîmt al patriei lor (land-ul Hessen) sînt relativizate, amendate, întregite prin evaluări compensatoare. În acest sens, un exemplu de strategie euristică bine cumpănită îl oferă studiul din 1987 (volumul dublet) al lui H. Rölleke, ce se aplică în a demonta, cu vervă polemică, atît mitul germanității basmelor Grimm, cît și pe acela de semn contrar al caracterului romanic al acestora. Adevărul fiind undeva la mijloc, căci — demonstrează autorul — informatorii fraților Grim au fost în cea mai mare parte persoane bine situate din burghezia locală, în unele cazuri de origină huguenotă, oricum francofone, avînd cunoștințe sigure de basme franceze, dar și la curent, în chip activ, cu repertoriile zonale ale locurilor în care vieţuiau.

Se cuvine subliniat faptul că volumele îngrijite de Ludwig Denecke, deși mustind de informație exactă și de informație riguros prelucrată — motiv pentru care aportul lor la dezvoltarea grimmologiei internaționale este inestimabil —, ele izbutesc în ansamblu să evite uscăciunea erudiției detașate. Căci le străbate pulsația simpatiei, a entuziasmului, a judecății pline de căldură ce participă, și ele, din plin la mijlocirea unei înțelegeri atotcuprinzătoare a fizionomiei intelectuale a fiecăruia din cei doi cărturari.

Se adaogă — *last but not least* — admirabila reușită tipografică: hîrtie velină de un alb strălucitor, iconografie bogată, excelent selectată și reprodusă pe hîrtie cretată — ea însăși, o fascinantă introducere în cultura vizuală a veacului al XIX-lea —, alcătuită din desene și acuarele de Ludwig Emil Grimm [13], reprezentînd scene de epocă, peisaje, interioare, portrete de familie, apoi din felurite picturi în ulei, din siluete, ilustrații de carte, viniete, facsimile după pagini de manuscris ș.a. — totul legat elegant și robust în pînză de in de culoarea cenușiu-aurie a nisipului.

Viorica Nișcov

KRZYSZTOF DYBCIAK, *Panorama literatury na obczyźnie*, Oficyna Literacka, Cracovia, 1990, 160 p.

O istorie zbuciumată, presărată prea adesea de momente de restriște, a alimentat generații de-a rîndul fundamentările interne ale părăsirii patriei cotropite. Din 1795, cînd Polonia este împărțită între Rusia, Prusia și Austria, dispărînd ca stat de sine stătător de pe harta Europei, pînă în vremea noastră, fiecare încercare armată de a-și redobîndi independența națională: 1830, 1848, 1863, la care se adaugă și cele două războaie mondiale, a fost urmată de un adevărat exod al populației spre alte zone geografice. Fenomenul a înregistrat o amploare maximală după 1945, cînd instaurarea Poloniei „Populare" a determinat iradierea în masă a polonezilor în toate direcțiile.

Fără îndoială, mai înainte, represiunea generalizată, întreprinsă de armatele străine pentru pacificarea spiritelor răzvrătite, a hotărît emigrarea polonezilor aparținînd tuturor straturilor sociale; în proporții diferite, firește. La fel s-au petrecut lucrurile și după al doilea război mondial, cu deosebirea că de astă dată schimbările radicale, menite să rostuiască alte fundamente existențiale în toate domeniile, au condus la exilarea liber consimțită sau nu îndeosebi a oamenilor de cultură. Dintre aceștia, însă, cel mai mare tribut l-au plătit intelectualii din perimetrul umanioarelor, creatorii de valori artistice în primul rînd. Intruziunea

[13] Artist talentat, unul din frații lui Jakob și Wilhelm Grimm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rețelelor dogmatizate în actul creator din perspectiva metodologică a realismului socialist și a romantismului revoluționar a coborît arta și literatura în subordinea înjositoare a așa-zisei comenzi sociale, reducînd-o la publicistica nemijlocit „mobilizatoare". Paralizați de imixtiunea uneori în forme brutale a unei mentalități colectiviste prin definiție, amenințați deci în existența lor intimă de slujitori ai artei, literații și artiștii din țările contaminate de ideologia marxistă au fost nevoiți să migreze în alte spații, unde să-și poată realiza talentul în deplină libertate, neagresați de amestecul nu știu căror foruri tutelare. Este cazul multor scriitori din toate țările fostului lagăr socialist, prin urmare, și din Polonia. „Istoria" înstrăinării dramaturgului Sł. Mrożek, similară în multe privințe cu cea a lui E. Ionescu, este pe drept cuvînt pilduitoare. Refuzul obstinat al teatrelor de a-i pune în scenă piesele concepute în formula „absurdului" și șicanele de tot felul l-au izgonit pur și simplu din țară. Abia după ce s-a impus între vîrfurile înnoitorilor dramatici din Europa, autoritățile din patrie au devenit mai înțelegătoare, aceptîndu-i nu fără destule rezerve și condiții, specificitatea modalității de creație în funcție și de sinuozitățile evoluției politice. Nu mai puțin sugestivă este cariera literară a lui W. Gombrowicz, spirit nonconformist prin excelență, care a rămas mai întîi în Argentina apoi în Franța, a lui K. Brandys, Al. Janta-Połczyński și a altora.

Așadar, la intervale mai mici sau mai mari, valurile succesive ale emigranților au acoperit practic toate continentele, pe primele locuri situîndu-se preferențial Europa occidentală (Franța și Anglia), Statele Unite ale Americii și Australia. Chiar dacă mulți au fost asimilați de popoarele-gazdă, mai ales la început, cu timpul, numărul lor mare și în continuă creștere le-a înlesnit închegarea unor adevărate colonii sau centre de ordinul milioanelor, în cadrul cărora au încercat, și în esență au izbutit, să-și păstreze neștirbite caracterele etnice. Iată de ce emigranții polonezi de după al doilea război mondial au străbătut drumuri bătute de înaintași, găsindu-și relativ repede și fără dificultate adăpost ospitalier printre compatrioții ale căror rînduri le-au îngroșat simțitor. Învingînd incongruențele inițiale, s-au integrat armonios în modul de viață al națiunilor receptoare, cîștigîndu-le încrederea și respectul și ajungînd nu o dată să joace roluri însemnate în istoria și cultura acestora.

Pliindu-și propriile trăsături diferențiale pe reliefurile distinctive ale populației autohtone, uneori modificîndu-le, alteori nu, emigrația polonă și-a statornicit în curgerea vremii o existență guvernată de manifestări specifice. Se poate vorbi în acest sens de o tradiție reală a vieții spirituale care întrepătrunde cu rezultate dintre cele mai notabile tipologia slavilor de pe Vistula cu datele intrinseci ale popoarelor înăuntrul cărora trăiesc. Dovezi nenumărate în această privință oferă, spre exemplu, creația literară. Operele lui Czesław Miłosz, laureat al Premiului Nobel, ale lui Witold Gombrowicz, scriitor de notorietate universală sau ale lui Sławomir Mrożek, unul dintre reprezentanții de frunte ai teatrului deriziunii, susțin concludent afirmația; ca să nu ne referim decît la nume din epoca actuală, ultimele două cunoscute și cititorilor români prin traduceri.

În consecință, nu este de mirare că, lăsînd la o parte motivațiile de ordin politic și moral ori ajutorul acordat totodeauna cu promptitudine patriei mame nu numai în arena internațională, vastul proces de recvaluare din Polonia, în ultimul deceniu, intenționează în primul rînd să introducă aceste bunuri spirituale în circuitul național, înstăpînindu-le prezența în conștiința generațiilor tinere. Pledoarii pragmatice în acest scop constituie, alături de publicarea în tiraje apreciabile a cărților de beletristică, și apariția în ultimii ani a sintezelor istorico-literare avînd ca obiect asamblarea cît mai temeinică a unor tablouri globale.

Fără îndoială, cărți de acest gen s-au mai tipărit și în străinătate, purtînd însă amprenta locului și a momentului elaborării. Ne gîndim la sinteza în două volume *Literatura polonă în străinătate 1940—1960 (Literatura polska na obczyźnie 1940—1960)*, elaborată sub îndrumarea științifică a lui Tymon Terlecki și publicată la Londra în editura patronată de B. Świderski, la încercarea Mariei Danilewicz sau la cele cîteva tomuri ale periodicului „Pamiętnik Literacki", scoase de asemenea în Anglia de Uniunea Scriitorilor Polonezi din străinătate începînd din anul 1976; și la altele de profil similar. Toate întreprind perspectivări ierarhizante, e drept, din lăuntrul fenomenului înfățișat, cărora le lipsește însă cîteodată îndepărtarea atît de necesară obiectivării judecăților de valoare, altfel spus, considerarea concretului analitic în relația calitativă cu imaginea globală. Poate tocmai de aceea concluziile formulate, de amănunt sau mai generale, nu coincid întotdeauna cu opiniile specialiștilor din Polonia, motivînd îndestulător nevoia apariției în compensație a unor demersuri critice care să evalueze individualitățile creatoare și operele emigrației contemporane prin prisma exigențelor ambianței culturale naționale. În Polonia, ca și în celelalte țări vecine, renunțarea la modelul socialist a crescut condițiile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

proprice înfăptuirii acestei cotituri însemnate în istoria culturii. Să recunoaştem totuşi, cu toate neîmplinirile lor în ceea ce priveşte acoperirea în timp şi subiectivitatea exacerbată a unor aprecieri interpretative sau de sinteză, limite firești, aşadar pînă la un punct scuzabile, în cazul lucrărilor de pionierat, ele au slujit drept puncte de referinţă şi prime modele perfectibile tentativelor săvîrşite în ţară.

Îndeplinind aceeaşi finalitate, *Panorama literaturii (polone) din străinătate (Panorama literatury na obczyźnie)*, apărută în 1990 la Cracovia, ocupă un loc aparte în tipologia studiilor de critică şi istorie literară, ambiţionînd spre nivelele integratoare de ultimă instanţă. De bună seamă, o sinteză cît mai cuprinzătoare intenţional era de aşteptat să întrunească cerinţele tipului de studiu pe care-l reprezintă. Chiar dacă nu avem de-a face cu un tratat academic, expunerea sobră ar fi trebuit să se închege la obiect şi precumpănitor din afirmaţii cu valabilitate mai generală, care să conchidă în marginea unor investigaţii cu solide temeiuri analitic-documentare. Destinatarii declaraţi, elevii şcolilor medii, l-au hotărît însă pe K. Dybciak să opereze modificări importante atît în evaluarea materialului, cît şi în modalitatea de comunicare, modificări care au condus în mare la simplificări substanţiale. Chiar dacă acestea nu înseamnă neapărat dispreţ şi neîncredere în capacitatea de asimilare şi cunoştinţele chipurile restrînse ale „conlocutorilor", cum s-ar putea crede la o apreciere grăbită.

Una dintre urmările orientării nemijlocit pedagogice, simplificatoare, repetăm, nu însă şi simpliste, este împărţirea apăsat didactică a aportului literar al emigranţilor polonezi în raport cu ţara în care s-a înfăptuit — Franţa, Rusia, Australia... Asemenea grupare a scriitorilor în spaţii geografice, naţionale, delimitate cu stricteţe, s-a soldat, nu se putea altfel, cu unele repetiţii fie la nivelul cutărui nume purtat de vicisitudinile vieţii prin mai multe ţări, cîteodată prin mai multe continente, fie, lucru esenţial, în cadrul concluziilor mai de ansamblu. Asemenea primejdie ar fi putut fi evitată cu relativă uşurinţă, dacă se opta pentru sistemul portretelor literare independente care, e adevărat, ar fi deplasat puţin accentul spre analitic, dar imaginea întregului n-ar fi avut de suferit cîtuşi de puţin, aceasta formîndu-se totuşi în mod indirect. Pe de altă parte, unele informaţii de amănunt, specifice pentru fiecare ţară în parte, care nu-şi relevă însemnătatea, aşadar necesitatea, decît în ansamblul unor cercetări de mai mare profunzime şi amploare, ar fi putut să fie şi ele omise, cum bine remarca A. St. Kowalczyk în articolul *Ad usum delphini*, publicat în „Nowe Ksiaźki" 1991, nr. 6, p. 23).

În întocmirea sintezei lui K. Dybciak, ca în orice lucrare de acest tip, se afirmă în primă atenţie motivaţia opţiunii pentru abordarea scriitorilor şi, totodată pentru spaţiul acordat fiecăruia. Desigur, o prezentare globală, precum aceasta, împinge prin forţa lucrurilor unele personalităţi şi opere la periferia expunerii, dar în cazul creatorilor de rezonanţă, conştiinţa selectivă a autorului trebuia să se reazeme pe argumentul estetic, singurul infailibil în asemenea împrejurări, corijînd logica formală de metodă. Din acest punct de vedere — prezenţa unor scriitori minori sau cu totul nesemnificativi şi absenţa altora, tratarea uneori egalizatoare, insuficient întemeiată cu discernămînt, a cîtorva, lipsa de acoperire în realitate a unor generalizări pripite într-o măsură ori precaritatea criteriului realizării ca artă, de atîtea ori inoperant etc. —, tentativa istorico-literară a lui K. Dybciak este pasibilă de observaţii mai ferme. Dar oricîte rezerve s-ar putea formula, şi acestea relative, la rîndul lor, socotim că exegeza mai tînărului cercetător de la Institutul de cercetări literare din Varşovia îşi îndeplineşte neîndoielnic menirea, îmbogăţind cunoştinţele elevilor despre literaţi nu o dată remarcabili, atîta timp ostracizaţi, şi ajutîndu-i astfel să-şi revizuiască scara valorilor prin asimilarea operelor scrise de conaţionalii lor mai vîrstnici într-o străinătate nu totdeauna idilic primitoare. Într-un cuvînt, este o posibilă schiţă, prima de acest fel în Polonia, cu realizările şi scăderile inerente asumate conştient de orice deschizător de drumuri.

Prin urmare, observaţiile exprimate, acestea şi altele posibile, nu subminează în nici un fel iniţiativa nu numai recuperatorie, ci şi temeinic meritorie a lui K. Dybciak; şi nici pe cele dinaintea ei. Elaborate cu simţul datoriei şi profesionalism, cu meticulozitate şi modestie, în sfîrşit, cu conştiinţa perfectibilităţii oricărei întreprinderi de început, ele acoperă o pată albă, existentă în istoriografia literară din Polonia contemporană, încercînd să reintegreze contribuţia emigranţilor în patrimoniul lierar al naţiunii. Valoarea şi utilitatea lor sînt în afara oricărei discuţii, putînd antrena, nădăjduim, prin puterea exemplului constructiv şi pe criticii şi istoricii literari din România.

Stan Velea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Memorii, jurnale, corespondență

Jindra Hušková-Flajšhansová și corespondenții săi români, Ediție îngrijită, introducere și tabel cronologic de Libuša Vajdová, Cuvînt înainte de Iordan Datcu, Cu rezumat în limba franceză și în slovacă, Edit. Minerva, București, 1991, 252 p.

O prietenă devotată a literaturii române, traducătoarea și cercetătoarea Libuša Vajdová, de la Institutul de literatură din Bratislava al Academiei Slovace de Științe, și-a asumat sarcina — dificilă prin complexitate și totodată riscantă, avînd în vedere situația editorială actuală, dramatică sub toate aspectele — de a restitui culturii căreia îi aparțin de drept, prin publicare integrală, adnotare și comentare, un număr de peste 300 de scrisori adresate de scriitorii noștri cunoscutei româniste Jindra Hušková-Flajšhansová și păstrate în arhiva din orașul slovac Martin și în cea a Muzeului Literaturii Române din București. Libuša Vajdová își onorează astfel, cu eleganță, promptitudine și eficiență, o datorie morală față de aceea care i-a fost maestră și care i-a insuflat dragostea adîncă, definitivă, pentru literatura română, înzestrînd-o, concomitent, cu mijloacele practice de selectare, în spirit critic, a valorilor ei autentice. Cercetătoarea slovacă se înscrie, așadar, odată cu apariția acestui volum în valoroasa serie „Documente literare" a Editurii Minerva, printre specialiștii străini, nu prea numeroși, din păcate, care și-au adus o contribuție reală, de substanță, la valorificarea efectivă a fondurilor literare românești de peste hotare, căci nu este puțin lucru să pui în circulație, într-o singură carte, întocmită după toate rigorile ediției de referință, atîtea pagini semnificative din literatura noastră epistolară interbelică și contemporană.

Destinatara scrisorilor este Jindra Hušková-Flajšhansová (1898—1980), elevă peferată a savantului romanist Jan Urban Jarník, ea însăși, mai tîrziu, profesoară de limba și literatura română la Universitatea Komenský din Bratislava, traducătoare în cehă și în slovacă a unor opere fundamentale ale litraturii noastre și autoare a unor remarcabile studii de istorie literară românească — într-un cuvînt: *reprezentanta cea mai de seamă a românisticii cehoslovace timp de cinci decenii*. Cuvîntul înainte al lui Iordan Datcu, redactorul cărții — *Dragoste fără margini pentru limba și literatura română* —, amplul și eruditul studiu introductiv al Libušei Vajdová — *Jindra Hušková-Flajšhansová și rolul ei în relațiile culturale slovaco-române* —, minuțiosul tabel cronologic al vieții și activității acesteia, alcătuit de asemenea de editoare, precum și emoționanta *Mărturisire* a Jindrei Hušková însăși, din ultimii ani ai vieții, referitoare la preocupările ei științifice și literare, toate converg către o asemenea măgulitoare apreciere, formulată ca atare, desigur, postum, dar exprimînd, într-un fel sau altul, de foarte multă vreme, părerea generală, sentimentul cu care s-au adresat, de-a lungul timpului, „românceі noastre de la Bratislava", mai toți corespondenții săi din țară. Și aceștia n-au fost puțini și nici niște oarecine. În sumar, printre alții, figurează: Ion Agârbiceanu, Ticu Archip, Aurel Baranga, Ion Bianu, Lucian Blaga, I. Al. Brătescu-Voinești. Emanoil Bucuța, Eusebiu Camilar, Nicolae Cartojan, Aron Cotruș, Ovid Densusianu, Silviu Dragomir, Octavian Goga, Iorgu Iordan, Nicolae Iorga, Emil Isac, Eugen Lovinescu, Gib. I. Mihăescu, Ion Minulescu, Constantin C. Nottara, Hortensia Papadat-Bengescu, Tache Papahagi, Ioria Petra-Petrescu, Sextil Pușcariu, Marcel Romanescu, Al. Rosetti, Mihail Sadoveanu, C. Sandu-Aldea, Zaharia Stancu, I. E. Torouțiu, George Mihail-Zamfirescu. Mari scriitori, iluștri profesori specialiști de renume. Oameni de cultură care au intuit imediat utilitatea sprijinirii unor eforturi entuziaste de răspîndire a literaturii române într-un spațiu spiritual devenit el însuși de interes european. În consecință, pe lîngă chestiuni de ordin personal sau atitudini strict protocolare, prezente inerent pe alocuri, cu toții cultivă o relație de suflet, de admirație și recunoștință pentru aceea care avea să ofere cititorilor cehoslovaci, în prime traduceri, *Amintiri din copilărie* de Creangă, *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută* de Caragiale, *Pădurea spînzuraților* de Rebreanu, *Baltagul*, *Zodia Cancerului* și *Hanu Ancuței* de Sadoveanu, sau care avea să îmbogățească cercetarea literară din țara sa cu sinteze precum: *Nuvelistica românească* (1926), *Prozatori români în cadrul evoluției diferitelor școli literare* (1927), *Poezia românească modernă* (1929), *Literatura română postbelică* (1930), *Dramaturgia românească modernă* (1934), *Tradiții și probleme ale evoluției dramaturgiei românești din secolul al XIX-lea* (1955) ș.a. Inflexiunilor adesea condescendente din tonul adresărilor, la începutul activității Jindrei Huskova, le iau locul, treptat, solicitatea și xigența demersului epistolar. Exemplul pertinent este Zaharia Stancu, dispus să „traducă" în limba literară zeci și zeci de regionalisme din romanele sale, operație pasionantă chiar și pentru cititorul român.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Majoritatea scrisorilor sînt, evident, de mulțumire — pentru traducerea cutărei opere, pentru includerea în diferite antologii, pentru recomandarea către teatre sau edituri, pentru comentarea ori citarea în studiile de istorie literară. Concomitent, mai direct sau mai voalat, se exprimă preferințe pentru unele din propriile lucrări, se încearcă orientarea într-o anume direcție a opțiunilor traducătoarei, se interpretează, citeodată pînă la contrazicere, judecățile critice din exegezele acesteia. Și dacă din unele scrisori răzbate, abia mascat, orgoliul dintotdeauna al scriitorului român, tentat să considere interesul străinilor pentru creația sa o obligație a acestora, din altele, de fapt din cele mai multe, străbate emoția sinceră, profundă, a celui ce își vede tradusă ori analizată, poate pentru prima oară într-o altă limbă, o operă de-a sa, socotită reprezentativă. În aproape toate cazurile, indiferent de gradul de subiectivitate al tonului, valoarea documentară a scrisorilor e de prim ordin, ele furnizează date inedite, concrete, despre autor și operă, despre stadiul elaborării unor lucrări, despre proiecte literare, cuprind sfaturi, îndrumări, îndemnuri și, mai ales, explicații, fie ele precizări de concepție sau simple lămuriri de amănunt. Seturile de scrisori cele mai importante în acest sens aparțin lui Ovid Densusianu (131), Zaharia Stancu (26), Nicolae Cartojan (23), Horia Petra-Petrescu (17), G. G. Nottara (12), Ion Bianu (11), Eugen Lovinescu (11), Ion Minulescu (8). Pentru aceștia, „draga domnișoară Flajšhansová" sau „stimata doamnă Hušková", chiar și „iubita tovarășă Jindra", devin, pînă la urmă, „scumpa prietenă" de departe, confidentă a idealurilor artistice, părtașă discretă a frămîntărilor lor profesionale și, nu o dată, conștiința lucidă, cu o mentalitate oricum diferită de cea românească, aptă să intuiască soluția optimă a unei probleme delicate de viață sau de creație. Această comuniune sufletească, mărturisită pînă și de atît de austerul Ovid Densusianu — „Nu mai am o zi așa frumoasă ca aceea cînd am fost la șosea. Și ne gîndim mereu la clipele cînd am putut sta mai mult de vorbă și să sperăm că se vor reînnoi în curînd: aș ține mult să fiu la Bratislava, și prin munții Moraviei. Să vedem ce putem aștepta de la vacanța care se apropie." — s-a convertit, la principalii corespondenți ai Jindrei Hušková, în elogiu direct adus devotamentului ei nemărginit pentru spiritualitatea românească; îl aleg, drept exemplu, pe cel exprimat, în 1953, de George Mihail-Zamfirescu: „Toate serviciile pe care le-ai făcut d-ta, acolo, pentru literatura dramatică de la noi, le cunosc foarte bine. Dacă am trăi într-o vreme dispusă să recunoască lupta pentru frumos și adevăr, fără îndoială că d-ta ar trebui să primești, efectiv, laurii recunoștinței noastre. Știu că nu te gîndești la asta, în modestia d-tale, caracteristică oricărui creator, dar nu-i acesta un motiv să nu ne gîndim noi."

S-au gîndit, la un deceniu de la moartea Jindrei Hušková, continuatoarea recunoscută a operei acesteia în Slovacia, d-na Libuša Vajdová, și, spre cinstea ei, Editura Minerva *- într-un efort comun de dreaptă omagiere a promotorilor relațiilor culturale româno-cehoslovace.

Andrei Nestorescu

MARIA, Regina României, *Povestea vieții mele*. Argument de Gheorghe Buzatu, traducere de Mărgărita Miller-Verghy, Edit. „Moldova", Iași, 1990—1991, 3 vol.

Aflată la frontiera dintre documentar și literar, literatura memorialistică s-a constituit într-un gen aparte, cu reguli și funcții bine determinate. Într-un fel sau într-altul, exemplarit tatea modelelor înfățișate a reprezentat nu cel mai modest dintre elementele care i-au asigurat succesul și — de ce nu? — perenitatea ca specie literară. Pentru a trezi interesul cititorului, memoriile se compun la intersecția a două axe narative de egală importanță — construcția caracterelor, și, în special, a naratorului autodiegetic care trebuie să tindă spre un model arhetipal, reperabil la lectură, pentru a permite o implicare informațională-formativă, și conjunctura evenențială, succesiunea de momente istorice a căror fixare în cuprinsul

* Numeroasele greșeli de tipar și de corectură, supărătoare mai ales cînd e vorba de cifre și de nume proprii, erorile de numerotare a scrisorilor, inconsecvențele în tehnoredactare, toate acestea, atît de puțin specifice Editurii Minerva, demonstrează încă o dată, dacă mai era cazul, cu cită greutate s-a publicat volumul, reluat probabil periodic, în diferite stadii de redactare și de tipărire. Meritul tuturor celor care au contribuit la apariția lui este, de aceea, cu atît mai mare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cărții să confere textului valoare de document. Aspectul propriu-zis literar, departe de a fi lipsit de valoare, mediază receptarea sensului, conferindu-i claritate înnobilată prin frumos, contribuind în mod benefic la alunecarea actului lecturii dinspre informare spre trăire estetică.

Literatura română în perioada interbelică a cunoscut un moment de referință în evoluția acestui gen literar la noi prin apariția *Poveștii vieții mele* a Reginei Maria (versiunea românească a cărții aparținînd Mărgăritei Miller-Verghy).

Istoria urmîndu-și cursul, paginile ei au fost puse într-o altă lumină de vicisitudinile vremurilor mai noi. Departe de a fi intrat în desuetudine, cartea a devenit un moment de reflecție, cititorii apropiindu-se de ea cu sfială și aproape cu teamă, sentimente înmuiate într-o ușoară melancolie. Ieșind din istorie (din acea istorie pe care prezentul lecturii o admitea ca reală), cartea intra în basm, în legendă.

Circulația ei subterană fiind, în mod firesc, limitată, a apărut ca o necesitate ideea reeditării sale cît mai grabnice și în condiții grafice care să permită accesul larg la această carte esențială în amplul proces de anamneză pe care-l cunoaște cultura română de azi.

Primul dintre cele trei volume (bine definite ca subiect și tratare) descrie anii copilăriei și ai adolescenței, pînă la căsătoria micii prințese blonde, descendentă atît a casei regale engleze cît și a țarilor Rusiei. Se remarcă prin culoare și prospețime atît amintirile — deloc convenționale — despre regina Victoria, văzută în ineditul, pentru cititorul român în orice caz, rol de bunică, cît și imaginile strălucitoare și pitorești de la curtea penultimului țar al Rusiei. Artistic vorbind, micile detalii de forme, parfumuri, culori și gusturi care desfătau copilul încă viu în povestitoare joacă rolul unor „efecte de real" care validează din punct de vedere scriitoricesc descrierile.

O dată cu intrarea în scenă a prințului-moștenitor al tronului României, Ferdinand de Hohenzollern-Sigmaringen, prim-planul scenei este ocupat de o personalitate de excepție, care va focaliza în mod constant atenția atît a scriitoarei cît și a cititorului — regele Carol I, teribilul „Der Onkel". Pregătirea primei sale apariții este abil realizată prin descrierea influenței sale covîrșitoare asupra prințului Ferdinand și a reginei Elisabeta a României. Dominantă pe tot cuprinsul volumului II (care se și încheie cu moartea sa), imaginea Regelui estompează prin culorile sale tari și prin contururile sale vii celelalte siluete — începînd cu cea a prințului moștenitor. Singurele care se remarcă, prin contrast, ca urmare a schimbării perspectivei, ușor caricaturizante de această dată, sînt tablourile care o au în centru pe regina Elisabeta, mai cunoscută, în lumea muzelor, drept Carman Sylva.

O istorie a mentalităților cu aplicare la societatea românească a vremii ar găsi în memoriile reginei Maria, pe care destinul o așezase în postura literară a „străinului cu privirea nouă" din romanele secolului al XVIII-lea, material documentar remarcabil prin ineditul sistemului de referință.

Volumul al III-lea este consacrat participării României la Primul Război Mondial și, ca tehnică narativă, racordarea la real este realizată printr-un mănunchi de procedee între care se remarcă utilizarea fragmentelor celor mai expresive din jurnalul scris de regină în epocă și reproducerea de documente autentice (scrisori, telegrame trimise sau primite). Astfel este textul ultimei telegrame trimise suveranilor României de țarul Nicolae al II-lea, după abdicare: „Que le bon Dieu vous bénisse ainsi que le peuple Roumain et que le Seigneur vous accorde la victoire finale et la réalisation de toutes vos espérances". „El pierdea totul — comentează regina Maria — nădejdile i se spulberaseră, însă, într-un ultim strigăt de prietenie, el ne ura nouă o soartă mai bună...".

Impresionante sînt și vizitele reginei în spitale, prin sublinierea acelui moment benefic de comuniune între armată și casa regală, întru împlinirea idealului național. Dialogurile dintre regină și soldații răniți („Da, mă doare, dar nu-i nimic, numai să te faci împărătească tuturor Românilor") luminează ca o speranță paginile descori sumbre.

Căci volumul trei este și cronica celei mai sfîșietoare suferințe: moartea nezinului, a prințului Mircea, în ajunul refugiului la Iași, și părăsirea micului mormînt de către mama îndoliată pentru mai bine de doi ani. Revenirea în capitală este, pentru regină, nu numai triumful binemeritat al oștirii române și al unei juste opțiuni politico-diplomatice în care ea jucase un rol de excepție, prin legăturile sale personale, ci și întoarcerea mamei la mormîntul copilului ei, pe care nu apucase, la plecare, nici măcar să-i scrie numele.

O nouă ediție a *Poveștii vieții mele*, mai puțin grăbită, va adnota în mod cuvenit pentru cititorul contemporan paginile cărții, aducînd informațiile înspre prezent. Astfel, vizitele nesfîrșite ale „Mamei-Regine" se vor recontura în piatra neagră a bascheliefului ce înconjură Monumentul Eroilor Sanitari din piața Sfîntul Elefterie, și unde între liniile ce compun o scenă într-un salon de răniți vom putea regăsi silueta reginei, așa cum se desprinde și din paginile memoriilor sale: puțin mărită, dar adevărată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Rezistența morală a oștirii române la propaganda comunistă apare cu atît mai remarcabilă în perspectiva istoriei, cu cît știm că ea reușise să prindă teren chiar la adversarii Rusiei: ungurii și germanii. Pe vremea cînd aliații ruși, încartiruiți în aceeași Moldovă a refugiului românesc, încetează să lupte și-și degradează superiorii, soldații români îi urează invariabil reginei lor: „Să trăiești și să fii împărăteasa tuturor Românilor" și luptă la Mărăști, Mărășești și Oituz cu totală uitare de sine. „Spuneți generațiilor viitoare — glăsuiește încă falnicul Leu de la Cotroceni — că noi am adus suprema jertfă pe cîmpurile de bătălie".

Nu lipsită de învățăminte este și alipirea Basarabiei la patria-mumă în 1918, cu luni de zile înainte de sfîrșitul războiului, pe cînd România, umilită, ciopîrțită, se lupta cu condițiile unei păci de neacceptat. Atunci, întoarcerea basarabenilor la țara lor însîngerată a fost o rază de speranță pentru timpuri mai bune. Cîteva luni mai tîrziu, România Mare era un vis împlinit, iar Ferdinand cel Leal, care-și călcase jurămîntul de onoare depus ca ofițer german atunci cînd țara sa adoptivă i-a cerut-o (jertfă nu numai dureroasă, dar care puțin a lipsit să aibă consecințe dramatice pentru el personal), și-a putut îndeplini promisiunea făcută pe cîmpul de luptă țăranilor-soldați: legea agrară. Pentru Regina Maria, cele două acte (unirea tuturor românilor într-un stat național și împroprietărirea țăranilor) sînt considerate drept faptele cele mai însemnate ale acestei domnii, ceea ce dovedește din partea ei o perfectă înțelegere a intereselor cu adevărat superioare ale României moderne.

O valoare aproape literară capătă la lectură proiectarea unui fascicul de lumină înspre viitorul devenit pentru noi prezent. Astfel, scurtele însemnări despre prințesa Ileana, atît de bună și de grijulie cu toți, în pofida vîrstei sale fragede, capătă o altă semnificație. Devenită, după călugărire, maica Alexandra, prințesa Ileana a apucat să revadă România în 1990, nu cu multă vreme înainte de a muri. Iar fiul încă nenăscut al surorii reginei Maria, Ducky, și al marelui duce Kiril, a supraviețuit părinților săi, uciși în Finlanda unde se refugiaseră în timpul revoluției, și întregii familii imperiale rusești. Copilul căruia regina României îi trimisese la naștere hăinuțele băiatului ei mort, Mircea, hăinuțe pe care le luase cu sine în refugiul la Iași, este astăzi ultimul Romanov în viață. Vizita sa, la sfîrșitul anului 1991, în Rusia și Ucraina, face parte din acele evenimente pe care le-am numi, în literatură, neverosimile, dar pe care viața, în milenara ei concurență cu ficțiunea, le plămădește cîteodată.

Vremurile, în mersul lor, modifică la nesfîrșit proiecția unei cărți în actul lecturii. Niciodată aceeași, *Povestea vieții mele* suferă poate mai intens decît alte lucrări autobiografice acțiunea unei receptări subiective. Dar, cu toate acestea — sau poate tocmai de aceea — rezistă.

Ileana Mihăilă

Pr. Dr. PAUL MIHAIL, *Jurnalul călătoriei de studii în sud-estul Europei (1931)*, Edit. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1991, 128 p.

La sfîrșitul lui decembrie 1930, Paul Mihail din Cornova, județul Orhei, proaspăt licențiat al Facultății de Teologie din Chișinău, pleca într-o călătorie de cercetări și documentare în Bulgaria, Grecia și Turcia. Arhiepiscopia Ortodoxă din Chișinău îi răsplătise rivna la studii printr-o modestă bursă care avea să-i îngăduie — în chip miraculos — să rămînă peste hotare timp de un an. Progresul tînărului călător era îndrăzneț. El voia ca numai într-un an să cunoască cele trei țări și să le învețe limbile, dar deopotrivă să audieze cursuri universitare, să-și facă relații între specialiști, profesori și studenți, să cerceteze monumente, arhive, biblioteci și muzee, să viziteze mănăstiri, să descopere (mai ales!) izvoare necunoscute despre trecutul poporului său, să le vorbească gazdelor despre istoria și cultura noastră și, astfel, să contribuie la mai bune legături între România și locurile străbătute.

Biruind privațiuni de tot felul, luptînd cu sărăcia, adesea cu boala, trecînd prin ceasuri de depresie din cauza dorului de țară, întîmpinînd nu o dată răceala oamenilor și chiar peripeții care-l puteau costa viața (cutremure în Bulgaria, un naufragiu lîngă mănăstirea Xenofont de la Muntele Athos), călătorul, cu voință, curaj și disciplină, dovedind înalta înțelegere a misiunii lui, și-a realizat admirabil programul. El și-a consemnat reușitele și încercările în *Jurnalul călătoriei de studii în Sud-Estul Europei (1931)*, publicat în revista „Mitropolia Olteniei", anii 41(1989), nr. 3—6 și 42 (1990), nr. 1—3, iar acum în volum.

Substanța științifică și culturală a acestui captivant memorial o constituie îndeosebi relatarea împrejurărilor în care autorul a descoperit, copiat, fotografiat sau a adus în țară

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

documente și manuscrise prezentate în peste 50 de lucrări (cărți, articole, recenzii, publicate în anii 1932—1988 și menționate în anexa Jurnalului, p. 123—128). Față de mijloacele de informare de acum șase decenii și mai cu seamă de mijloacele puține ale unui tînăr necunoscut și sărac, descoperirile cu care părintele Paul Mihail își inaugura activitatea științifică sînt excepționale: hrisoave domnești din secolele XV—XIX în slavonă, română și greacă, tipărituri românești din Basarabia din anii 1812—1918, izvoare privind relațiile Bisericii Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare, momente din istoria vieții noastre religioase și a legăturilor politice și culturale cu vecinii de la miazăzi etc.

Cercetătorului nu-i scapă principalele colecții din locurile vizitate: Biblioteca Națională (azi „Chiril și Metodiu"), Muzeul Istorico-arheologic Bisericesc, Arhiva Renașterii bulgare (Arhiv na Văzrajdaneto) din Sofia; Biblioteca mănăstirii Rila; Biblioteca Națională din Atena și Muzeul Istoric Național; mănăstirile Dionisiu, Rusicon, Xenofont, Zografu și Schitul Sfîntul Ilie de la Muntele Athos; Visteria Metocului Sfîntului Mormînt de la Constantinopol (azi transferată la Biblioteca Națională din Atena). Aria cercetărilor sale a fost cu mult mai largă (mănăstirile Bacicovo și Drianovo, Muzeul și Biblioteca din Plovdiv, Muzeul din Tîrnova, mănăstirile Megaspileon și Lavra din Peloponez, care aveau documente românești), dar uneori a aflat uși închise și refuzuri politicoase. În douăsprezece mănăstiri athonite i s-a îngăduit să vadă hrisoavele în fugă, dar nu să le transcrie, în altele i s-au dat obișnuitele pretexte de circumstanță (trebuie aprobări superioare, s-a stricat broasca ușii bibliotecii...), așa încît călătorul a trebuit să renunțe, biruit. A fost, în schimb, cu prisosință răsplătit la Visteria Metocului Sfîntului Mormînt, unde a avut marile revelații.

După dramatice stăruințe la custodele Vladimir Mirmiroglu, cercetătorul a primit permisiunea de a cataloga pachetele de hrisoave din cancelariile românești, care, inaccesibile prin limbă (slavonă și română) sau neinteresante pentru alți specialiști, zăceau în neorînduială prin beciuri, sortite pieirii. Urmează cîteva dintre cele mai patetice pagini ale cărții, antologice pentru o istorie a descoperirilor științifice românești: „...Mi se pare că sunt nebun și nu simt că aceasta e real. Am intrat acolo unde nici piciorul de român n-a călcat. Am lucrat toată ziua la Arhiva Metocului Sfîntului Mormînt. Hrisoave și documente scoteam cu brațul din camerele și ungherele părăsite ale unui beci, colbăite, mucegăite, rupte și neorînduite, le aduceam într-o cameră și aici le ștergeam, le încleiam, le desfăceam și sălțam de bucurie. Veacurile XV—XVI și XVII erau ca anii trecuți, iscăliturile voievozilor, pergamente și peceți erau în mîinile mele și mereu mă întrebam de sunt treaz. Cînd am dat de uricul lui Alexandru cel Bun din 1406 am sărit de pe scaunul rupt, cu dreapta îmi făceam cruce, cu stînga îl strîngeam la piept. Am revenit la realitate și chiar obositoarele ceasuri mi s-au părut scurte. Voi fi eu în stare să dezgrop comoara aceasta națională?" (p. 94). Însemnările de acest fel ocupă toate paginile privind cercetările în această arhivă, pînă la 28 septembrie 1931: documentele cele mai importante, numărul regestelor (693, plus dosare voluminoase privind moșiile mănăstirilor românești închinate la Sfintele Locuri), mersul tratativelor cu avocatul Mirmiroglu pentru recuperarea unor documente amenințate să dispară. Și, mai ales, declarațiile unui sentiment de puțini încercat: „Sunt beat de fericire și nu mă pot dezlipi de hîrtiile și pergamentele rupte, putrede și prăfuite... O bucurie îmi umple întreaga ființă și nici nu mi-e foame (după 12 ore de lucru, *n.n.*)... Bucuria continuă și mă duce la exces. Azi am dat peste două documente de la Ștefan cel Mare... Un fel de amețeală mă cuprinde cînd îmi dau seama de marile comori istorice ce trec prin mîinile mele... N-am bani îndestui ca să fac mai multe fotografii de pe hrisoave de o mare frumusețe și o scriere admirabilă... Nu-mi vine a crede că tocmai eu am fost hărăzit de Dumnezeu să scot la lumină atîtea acte românești... Dacă n-aș mai afla nici un document, ceea ce am adunat și am transcris acum îmi ajunge pentru tot restul vieții mele. Cu groază mă gîndesc care va fi așezămîntul cultural care-mi va tipărit documentele, care-mi vor fi profesorii și îndrumătorii mei care mă vor ajuta? Este o parte a tezaurului trecutului românesc, pagini din veșnicia istoriei naționale, dezgropate de la pierzanie" (p. 94—98). Nu putea bănui atunci părintele Mihail că-i vor trebui decenii ca să-și poată publica descoperirile, pentru că la 28 iunie 1940, ieșind din biserica unde slujea, lua drumul refugiului spre Iași. Toate documentele, cărțile și manuscrisele rămase cu familia au fost în zilele următoare ridicate din locuința parohială de stăpînirea năvălitoare. Abia în anii următori, în parte recuperate, le-a dăruit apoi Arhivelor Statului Iași.

Jurnal de bord pentru însemnate descoperiri științifice, memorialul părintelui Paul Mihail este, deopotrivă, document de epocă privind condiția cercetătorului român în străinătate între cele două războaie și, firește, prețios izvor autobiografic. Curiozitatea neistovită a călătorului îl duce la principalele locuri și monumente istorice, muzee, instituții de cultură, universități, pentru vizitarea cărora nu precupețește nici un efort, nu-și interzice nici o economie. Cartea evocă tot ceea ce au însemnat, sub acest raport, Bulgaria, Grecia, Constantinopolul, de la antichități pînă la tezaurele contemporane. Așa tînăr, teologul și istoricul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

român are o remarcabilă intuiție a oamenilor de calitate și știința relațiilor cu ei. La Sofia este primit, sfătuit, apreciat de personalități ale vieții științifice și universitare, istorici, arheologi, istorici de artă, teologi ca Bogdan Filov, Ivan Snegarov, Ivan Goșev, Vasil Zlatarschi, Petăr Mutafciev, Andrei Protici, Krăsto Mijatev, Iordan Trifonov, Nikolai Glubocovschi, Ivan Peev Placikov și alții, consacrați sau în plină afirmare. La Atena, de bizantinistul George Sotiriu, L. N. Politis, D. Pallas, profesorii A. Keramopoulos și C. Dyovouniotis. La Salonic, de istoricul Mihail Lascaris. La Halki, de Callinic Delikanis, reputatul editor de acte patriarhale constantinopolitane. Cunoaște înalți ierarhi, scriitori, pictori, ziariști, dar și sihaștri români în Muntele Athos, ca Arsenie Neluș și Antipa Dinescu, cel ca va intra curînd, prin canonizare, în sinaxarul Bisericii noastre. Frecventează la Sofia pe slavistul Emil Petrovici și pe cunoscutul publicist Vanghele Hrisicu, pe atunci atașat cultural la legația României, iar la Atena pe teologii — toți de mare viitor — Dumitru Fecioru, Olimp Căciulă, Iustin Moisescu, Spiridon Cândea, Nicolae Neaga, aflați la studii pentru doctorat.

Sînt în *Jurnal* și pagini de mărturisiri privind viața interioară a autorului, de o curățenie care-l făcuse pe dascălul său, Gala Galaction, să-l îndemne spre viața monahală. Din alte *Jurnal*, al părintelui Grigore Pișculescu, atît de legat de familie și de viața aceasta, nu i-am fi ghicit, parcă, autoritatea de a da asemenea îndemnuri... Sînt, iarăși, în *Jurnal*, accentele puternicului atașament al călătorului pentru toți ai săi, mama, surorile, profesorii, binefăcătorii, Cornova și întreaga Românie despre care vorbește și informează cu pasiune și mîndrie, ține conferința, împarte importante donații de cărți cerute și primite din țară.

La valoarea documentară a *Jurnalului* părintelui Paul Mihail se adaugă, astfel, semnificația etică a paginilor, care înfățișează cu modestia caracteristică autorului crîmpeie pilduitoare de trăire creștină și românească. *Jurnalul* este nu numai o lectură agreabilă și instructivă, ci, mai ales, ziditoare de suflet.

Virgil Cândea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

The Review
of Literary History and Theory

Year 40 **Nos. 1—2** **January—June 1992**

CONTENTS

LANDMARKS

PAUL CORNEA: New Considerations about the Romanian Romanticism (A Post-Scriptum after 20 years) 3
GABRIELA OMĂT: The Realism of N. Iorga (II) 17
ION APETROAIE: The Strategy of the Narrative in the Works of M. Sadoveanu . . . 33
ALINA PAMFIL: Mateiu I. Caragiale: The poetics of melancholy 43

REMEMBER: N. STEINHARDT

NICOLAE MECU: A Portrait of the Wise as a Young Man (I) 55
N. STEINHARDT: A Great Bourgeois Critic: Mr. E. Lovinescu 67
Liberalism 70

Two posthumous books

MONICA PILLAT: *The Diary of Happiness* 85
EUGENIA TUDOR-ANTON: *The Polyphonic Monologue* 89

DEBATES

MIRCEA ANGHELESCU: The Romanian Romanticism and the Biedermeier Literature 95
MONICA SPIRIDON: The Destiny of the Idea of Literature 101

LITERATURE AND PSYCHOLOGY

CARMEN-MARIA ROȘCA: In the Center of the Narrative 107
STROE MARCUS, DOINA ȘTEFANA SĂUCAN: Empathy-Like Communication and Literature 119
ION MĂNZAT: Metaphor in Non-Classical Thought 127

TEXTS AND DOCUMENTS

DAN MĂNUCĂ: C. Negruzzi, Unpublished works (II) 139

POETICS

MIHAI GHERMAN: Versification and Rhetoric in the Romanian Literature at the Beginning of the 18th Century 149
PAUL CERNOVODEANU: Contributions to the Biography and Literary Activity of Scarlat Timpeanu (1783—1856) 155
AL. SĂNDULESCU: Paul Zarifopol and the German Culture 163
DORINA GRĂSOIU: The Life of Ovidiu Papadima's Works 167

REVIEWS

Books on Literary History and Theory

MIHAI MITU: Virgil Cândea, *Romanian Evidence Abroad* 177
TANIA RADU: Gelu Ionescu, *The Anatomy of a Negation* 182

RITL, XL, 1992, nos. 1—2, p. 1—198, Bucharest

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RODICA ZAFIU : Mihaela Mancaș, *Romanian Artistic Language in the 20th Century (1900—1950)* 184
ILEANA MIHĂILĂ : Sergiu Pavlicencu, *The Spanish Novelists of the 19th Century* 186
VIORICA NIȘCOV : "Brüder Grimm Gedenken", Bd. 1—9 187
STAN VELEA : Krzysztof Dybciak, *Panorama literatury na obczyźnie* 189

Memoirs, Diaries, Correspondence

ANDREI NESTORESCU : *Jindra Hušková-Flajšhansová and her Romanian Correspondents* 192
ILEANA MIHĂILĂ : Maria, Queen of Romania, *The Story of my Life* 193
VIRGIL CÂNDEA : Pr. Dr. Paul Mihail, *The Diary of a Study Voyage to the South-East of Europe (1931)* 195

RECTIFICARE

Cititorii sînt rugați ca la lectura numărului anterior (3—4, 1991), să **înlocuiască** la p. 338 loc de reci.v.t ultimul rînd jos, se va citi rev. cit., la p. 356, r. 12 de jos slova chirilică ѕ cu slova ѕ, la p. 357, r. 19 de sus, litera grecească α cu slova chirilică а, iar la p. 410, r. 13 de jos, între slovele chirilice care alcătuiesc anul, cea de a doua slovă, ѕ, cu slova ѯ; în rîndul 15 de jos, la aceeași pagină, în loc de алеѕандръ воевода se va citi алеѯандръ воевода.

BIBLIOTECA ... CSCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARA

Anul XL, 1992, nr. 1—2 (ianuarie—iunie)

ISSN 0034-8392

În numărul viitor.

- I. L. CARAGIALE —
  140 de ani de la naştere,
  80 de ani de la moarte

S. C. UNIVERSUL S. A. c. 3509

Lei 150 pentru persoane fizice
Lei 300 pentru persoane juridice

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro